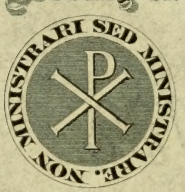
Library of



Wellesley College.

Purchased from Dean Fund

No. 176568

Date Due

MAY 2 2	1950		
MAR 20	1966		

Library Bureau Cat. no. 1137

EINFÜHRUNG

IN DIE

GREGORIANISCHEN MELODIEN

EIN HANDBUCH DER CHORALWISSENSCHAFT

VON

PETER WAGNER

ZWEITER TEIL

NEUMENKUNDE

PALÄOGRAPHIE DES LITURGISCHEN GESANGES

NACH DEN QUELLEN DARGESTELLT UND AN ZAHLREICHEN FAKSIMILES AUS MITTELALTERLICHEN HANDSCHRIFTEN VERANSCHAULICHT

ZWEITE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1912

NEUMENKUNDE

PALÄOGRAPHIE DES LITURGISCHEN GESANGES

NACH DEN QUELLEN DARGESTELLT UND
AN ZAHLREICHEN FAKSIMILES AUS DEN
MITTELALTERLICHEN HANDSCHRIFTEN
VERANSCHAULICHT

VON

PETER WAGNER

ZWEITE, VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1912

176568

Copyright 1912 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

Printed in Germany

Vorwort zur zweiten Auflage.

Wenn ein Buch, wie das vorliegende, in wenigen Jahren eine neue Auflage erlebt, so wird man das zu den erfreulichen Tatsachen rechnen dürfen, die das Wachstum historischen Sinnes in musikalischen Dingen bezeugen. Ich verhehle mir zwar nicht, daß eine außerhalb des geschichtlichen Interesses liegende Ursache — die Choralreform Pius X. — auf die Verbreitung des Buches günstig wird gewirkt haben; auch so aber wird die Musikwissenschaft ihren Nutzen daraus ziehen. Gehört doch die lebensvolle Verbindung künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Forschung zu den Zielen, die sich die Arbeit der Gegenwart gesteckt hat und denen sie mit besonderer Energie nachstrebt.

Die letzten Jahre haben einige Untersuchungen zur Geschichte der außerlateinischen Neumen gezeitigt. Ich habe denselben Weg betreten. Ein zweimaliger Aufenthalt im Orient bereitete mich auf die neuen Aufgaben vor und vermittelte mir eine lebendige Kenntnis der Eigentümlichkeiten des liturgischen Gesanges der dortigen Christen. Besonders in der Bibliothek des griechischen Patriarchates zu Jerusalem, die immer wieder das Ziel der Forscher bildet, fand ich reichliche Unterstützung. Hilfe leisteten mir auch S. K. H. Prinz Max zu Sachsen, Herr Rebours in Jerusalem und P. Garabed Der Sahaghian aus Armenien, Student an der hiesigen Universität. Indem ich die außerlateinischen Neumen in die neue Darstellung hineinzog, erweiterte sich diese nach Inhalt und Form. Beziehungen der abendländischen Neumen zu denen der liturgischen Gesangbücher des Ostens lassen sich heute nicht mehr leugnen,*)

*) Ich möchte allen, die sich um die frühmittelalterliche Musik, besonders aber um den gregorianischen Choral bemühen, wünschen, daß es ihnen vergönnt sei, an den Quellen des liturgischen christlichen Gesanges ihre Anschauungen zu läutern. So leicht sich der »musikalische« Europäer da abgestoßen fühlen wird, so willkommen werden dem historisch gerichteten Forscher die zahlreichen Anregungen und Eindrücke sein, die dort seiner harren und ihn vielfach in eine uralte Zeit musikalischen Denkens hineinversetzen. Wie das

insbesondere zu den byzantinischen und den armenischen. So sollen die ersten Kapitel der Neuauflage die lateinischen Neumen mit den tonschriftlichen Leistungen der Kirchen des Ostens in Verbindung stellen. Das Dunkel vollständig zu lichten, welches gerade diese Periode der Geschichte der Tonschrift und der Musik im allgemeinen einhüllt, wird freilich kaum gelingen, da der Ursprung des lateinischen Kirchengesanges und sein Verhältnis zum griechischen, wie es scheint, für immer unserer genauen Kenntnis entrückt ist. Und so hat der Geschichtschreiber der lateinischen Neumen, wenn er seine Sache überdenkt, zuweilen das Gefühl, so zu arbeiten, wie etwa ein Baumeister, der einen hochragenden Bau auf einem unsicheren Fundamente aufrichten muß.

Mit der Einfügung einer Vorgeschichte der lateinischen Neumen war die Arbeit der neuen Auflage nicht erschöpft. Alle Kapitel sind einer Durchsicht und oft durchgreifenden Revision unterzogen worden, so daß, wie ich hoffe, die neue Darstellung den gegenwärtigen Standpunkt der Neumenforschung zu fixieren vermag. Dabei war ich bemüht, durch genaue, alles Wichtige berücksichtigende Literaturangaben dem Leser den Weg zur selbständigen Verfolgung der Probleme zu weisen. Auch suchte ich überall die Resultate der Forschung anderer in meine Darstellung hineinzuarbeiten oder wenigstens kritisch zu ihnen Stellung zu nehmen. Ist doch »die ehrliche Berücksichtigung der vorhandenen Literatur eine Vorbedingung wissenschaftlich fördernder Arbeitsweise« (vgl. Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode, Vorrede). Leider wird gerade in der Choralforschung gegen diesen elementaren Grundsatz wissenschaftlicher Tätigkeit außerordentlich viel gesündigt; nicht nur Artikel in kirchenmusikalischen Blättern leiden solchergestalt an offenkundiger Parteilichkeit und wählerischer Tendenz.

---

volle wissenschaftliche Verständnis der Bibel nur da erreichbar ist, wo die von ihr berichteten Geschehnisse sich abgespielt haben, so lösen sich gewisse Probleme des mittelalterlichen Tonsystems, der Melodiebildung und Rhythmik im Lichte der Praxis der orientalischen Kirchen, die einige künstlerische Zustände einfach weiterführen, über die das Abendland längst fortgeschritten ist. Um nur Eines zu berühren: die zahlreichen Abweichungen von der Diatonik in der lateinischen Gesangspraxis des Mittelalters, (die nur diejenigen nicht sehen, die die Augen vor den Tatsachen schließen und an den sicheren Ergebnissen der nichteuropäischen Musikforschung vorübergehend, vermeinen, unsere diatonische Tonleiter sei schon zu Adam und Evas Zeiten dagewesen), existieren noch heute bei den Christen des Orients.

Bekanntlich stehen sich in der Frage nach dem rhythmischen Sinn der Neumen die Anschauungen noch ziemlich schroff gegenüber. Dennoch bahnt sich eine Einigung an und dieselbe scheint nicht mehr in weiter Ferne zu liegen. Neuerdings hat auch die französische Benediktinerschule sich zu Vorstellungen durchgearbeitet, die sich denjenigen ihrer Antipoden nähern. Ich zweifle nicht, daß weitere Forschungen die Kluft verringern werden. Mein Standpunkt in dieser Angelegenheit wird nach wie vor durch den Gedanken bestimmt, dem ich im Vorwort der ersten Auflage Ausdruck gab; man »möge bedenken, daß wichtige Resultate geschichtlicher Forschung nicht immer im ersten Anlauf erreicht werden; viel mehr Nutzen hat die wissenschaftliche Erkenntnis von immer wieder in Angriff genommener Arbeit. Unser Wissen ist ein immerwährendes Lernen, und niemand erfreut sich von Anfang an des Vollbesitzes der Wahrheit. Selbst aber in den schwersten Irrtümern steckt oft mehr wie ein Körnchen Wahrheit; der unparteiischen Forschung fällt dann die verdienstliche Aufgabe zu, in ruhiger Prüfung und Abwägung gegensätzlicher Ansichten dasjenige festzustellen, was dem gesicherten Bestande unserer Erkenntnis einverleibt zu werden vermag.« Auf Selbständigkeit in Urteil und Darstellung wird darum der Leser überall da stoßen, wo sie mir durch das Verhalten der Quellen geboten schien. Ich nehme auch die hier vorgetragenen Anschauungen als Resultate persönlicher Fühlung mit den Quellen in Anspruch. Wenn sie sich in einigen Punkten mit solchen anderer Forscher berühren, so wird das hoffentlich kein Argument gegen ihre Richtigkeit sein. Wohl aber würde ich mich dagegen wehren, als Anhänger einer Partei hingestellt zu werden.

Die erste Auflage ging beim Rhythmus der Neumen davon aus, daß Virga und Punctum in den Denkmälern als rhythmisch gleich oder indifferent behandelt sind, und formulierte demgemäß die Rhythmik der Neumen als diejenige des Gleichmaßes der Bewegung. Mit den gegenteiligen Aussagen der mittelalterlichen Autoren, welche die Virga eine Longa und das Punctum eine Brevis nennen, suchte sie sich durch Annahme eines Gegensatzes von Theorie und Praxis auseinanderzusetzen; sie mußte daher einen Teil der Quellenberichte in seiner Bedeutung einzuschränken versuchen, um ihn mit dem andern in Einklang zu bringen. Die ältesten und besten Quellen überhaupt abzulehnen, wie es jüngst noch geschah, so weit hat sie

sich nicht verirrt. Nun hat eine erneute Durchforschung der ältesten Neumendenkmäler das erfreuliche Resultat gezeitigt, daß der Widerspruch der theoretischen Quellen, die für die älteste Choralzeit ganz zweifellos die Neumen rhythmisch differenzieren, und der Gesangbücher, die das Gegenteil bezeugen sollten, nur ein scheinbarer ist und seinen Ursprung in der seit dem 11. Jahrhundert allgemein werdenden Verwechslung der liegenden Virga und des Punctum hat. Die ältesten sanktgallischen und italischen Handschriften führen die Unterscheidung von Virga jacens und Punctum konsequent durch. Damit lösen sich auf einmal alle Schwierigkeiten, die das vergleichende Studium der theoretischen und der praktischen Quellen bisher begleiteten, und ihre Übereinstimmung wird eine vollkommene. Das Zeichen, das seit dem 11. Jahrhundert Punctum heißt und von dem 12. Jahrhundert an bis heute die Quadratform ▪ hat, ist der Nachfolger des Virga jacens und als solcher rhythmisch mit der gewöhnlichen Virga und der Strichnote ▪ identisch. Anders verhält es sich mit dem eigentlichen Neumenpunctum, das zuerst von der Virga jacens konsequent unterschieden wurde und nach den bestimmten Angaben der Quellen den Wert einer Brevis darstellt, den kleinsten rhythmischen Wert der Neumenschrift. Eine unabweisbare Folge der rhythmischen Differenzierung der Neumenelemente war die neue Bestimmung des rhythmischen Sinnes der Gruppenzeichen.

Von Bedeutung war auch die Feststellung, daß die bisher allgemein übliche, rhythmische Erklärung des Ausdruckes Cantus planus irrig und derselbe melodisch zu verstehen sei (= tiefliegender Gesang). Diese und andere Erkenntnisse warfen ein neues Licht auf die Probleme der Neumenrhythmik. Ihre restlose Erklärung ist jedenfalls nur möglich bei williger Unterordnung unter die Urkunden der Vergangenheit und Mißtrauen gegenüber modernisierender spekulativer Konstruktion.

Nicht ohne Absicht wurde der kritischen Behandlung der rhythmischen Neumenerklärungen gerade der letzten Zeit eine besondere Aufmerksamkeit und ein breiter Raum gewidmet, obschon dies Geschäft kein angenehmes ist. Ihre Zahl ist so ungewöhnlich groß, und ihre Resultate gehen in so verschiedenen Richtungen auseinander, daß das hier und da gegen die Neumenforschung bestehende Vorurteil fast gerechtfertigt scheinen könnte. Es ist klar, daß diese zum Teil direkt gegensätzlichen Erklärungen nicht alle

auf wissenschaftlich korrektem Wege zustande gekommen sein können, ebenso daß nur ein methodisch tadelloses Verfahren hier zu definitiven Ergebnissen führen kann. So suchte ich mir Rechenschaft darüber zu geben, wie jene rhythmischen Systeme sich zu den Quellen verhalten, ich mußte meine eigenen Anschauungen an denen meiner Vorgänger prüfen. Diese Prüfung wurde aber nicht nachträglich vorgenommen, als meine Auffassungen sich bereits zur hier vorgetragenen Form verdichtet hatten, sondern die vergleichende Behandlung der bisherigen Interpretationen und die Erkenntnis ihrer wunden Punkte war von nicht geringer Bedeutung für die Formulierung der im Verkehr mit den Quellen gewonnenen und zur Reife gebrachten neuen Erklärung. Ich hege aber die Überzeugung, daß diese gegenüber derjenigen der ersten Auflage einen ebenso großen Fortschritt bedeutet, wie er der zweiten (und dritten) Auflage von Bd. I der »Einführung« gegenüber der ersten nachgerühmt wurde. Da ich, wie die Dinge liegen, auf Widerspruch gefaßt sein muß, so wird es nicht an Gelegenheit fehlen, auf gewisse Fragen des Längern zurückzukommen.

Während des Druckes der Neuauflage erschien in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XX 1911, S. 420—485 eine neue Abhandlung des englischen Gelehrten Tillyard über die mittelbyzantinischen Neumen, die S. 12 nachgetragen werden möge. Ebenso sei zu S. 11 vermerkt, daß der Neumenforscher Aug. Dechevrens am 17. Januar 1912 das Zeitliche gesegnet hat. Da weiter P. Reade in der Pariser Tribune de S. Gervais, XVIII, Juni-Nummer seine interessante Abhandlung über die Terminologie des Traktates »Quid est cantus« (von mir Anonymus Vaticanus genannt, vgl. S. 355 ff.) nunmehr beendet hat, so erlaube ich mir hier zu seinen Darlegungen Stellung zu nehmen. Es ist wahr, der Anonymus befleißigt sich einer etwas konfusen Ausdrucksweise. Dennoch wird, so glaube ich, über den Inhalt seiner Termini kein Zweifel möglich sein. Unter Accentus toni kann er nur die grammatischen Akzente verstehen. Nicht nur erwähnt er diese gleich als Akut, Gravis und Circumflex, er nennt sie auch die Quelle, aus der die Neumenzeichen hervorgehen: faktisch bilden die prosodischen Akzente die Wurzel der Neumen. Die Accentus toni als Modulationen der einzelnen Sätze oder Satzteile zu verstehen, deren schriftliche Darstellung zu den Akzenten geführt hätte, scheint mir weit hergeholt: eine solche abstrakte Auffassung widerspricht doch der einfachen Diktion des Anonymus.

Wenn er unter den Longazeichen den Circumflex erwähnt, so denkt er gerade an seine sprachliche Funktion, in welcher der Accentus circumflexus tatsächlich nur langen Silben zukommt. Ich habe auch Bedenken, im Akut das Zeichen für den Pes, im Circumflex das Zeichen für den Torculus zu sehen. Zwar hat das Wort acutus bei Aurelianus von Réomé (vgl. S. 104) diesen Sinn. Aber die Erklärung, die der um wenigstens ein Jahrhundert jüngere Anonymus nachher von der Tremula (= Quilisma) gibt, beweist, daß der Akut für ihn die Virga ist. Er sagt, die Tremula bestehe aus drei Stufen, und zwar zwei Breves und einem Akut. Das trifft aber nur zu, wenn der Akut, der Schlußstrich des Quilisma, die Virga ist. Noch deutlicher ist seine Erklärung der Nota coagulata (= Pressus); sie soll aus zwei Akuten und einem untergelegten Punkt bestehen. Hier kann ebenfalls der Akut nur der Virga, nicht aber dem Podatus gleichgesetzt sein. Die Brevisnatur des Punctum wird durch seine Deutung der Nota triangulata (= Trigon) sichergestellt. Selbst aber wenn seine Ausdrucksweise ganz dunkel wäre, so müßte sie durch die ungefähr gleichalterigen Scholia zur Musica Enchiriadis interpretiert werden, die ausdrücklich Virga und Punctum als Zeichen für lange und kurze Worte in Anspruch nehmen. Es geht auch nicht an, wie ein anderer Forscher glaubte, die Longa zu identifizieren mit der »Virga mit Episem«, ; dann könnte der Breviswert der gewöhnlichen Virga / bestehen bleiben. Diese Deutung ist unmöglich, weil der Autor immer von Akzenten spricht; das Akzentzeichen des Akut hat aber immer nur die Form /. So müssen die Versuche, den Longawert der Virga und den Breviswert des Punctum zu umgehen — andere verdienen kaum, daß man sie ernstlich zurückweist — scheitern.

Es ist das Verdienst der neuen Verlagshandlung, wenn die »Neumenkunde« bei ihrem zweiten Gang in die Öffentlichkeit in einem so vorteilhaften Gewande erscheint. Sie hat alle Wünsche in bezug auf die Herstellung von Klischees und Typen für Neumenzeichen bereitwilligst erfüllt und sogar neue Choralnotentypen eigens angeschafft. Dafür sei ihr wärmster Dank abgestattet.

Freiburg (Schweiz) im Juni 1912.

P. Wagner.

Verzeichnis
der wichtigeren benutzten Choralhandschriften.

*Aus den mit * versehenen Handschriften enthält das Buch ein oder mehrere Faksimiles, und zwar auf den stärker gedruckten Seiten.*

Saec. VIII.

Cod. Amiatinus der Bibl. Laurentiana in *Florenz*. S. 102 ff.

Saec. IX.

* Cod. 169 der Stadtbibl. *Leipzig*. S. **201** ff.

Saec. X.

* Cod. 83 des griech. Patriarchates in *Jerusalem*. S. **44** ff.
* Cod. 359 der Stiftsbibl. *St. Gallen*. S. **239** ff., 386, 413 ff., 442.
Cod. 339 der Stiftsbibl. *St. Gallen*. S. 126, 129, 136 ff., 142 ff., 146 ff., 153, 157, 161, 247, 413, 440.
Cod. 390—391 (Hartker). S. 140, 243, 399 ff., 403.
* Cod. 121 der Stiftsbibl. *Einsiedeln*. S. 138, 151, 161, **236** ff., 247, 413 ff., 439.
* Cod. 9 der Univ.-Bibl. *Würzburg*. S. **207**.
* Cod. B. 50 der Bibl. Vallicellana *Rom*. S. **92** ff.
* Cod. 239 der Bibl. *Laon*. S. **250** ff.

Saec. X.-XI.

* Cod. Vatic. 4770 der vatik. Bibliothek in *Rom*. S. **178** ff.
* Cod. Regin. 486 der vatik. Bibliothek in *Rom*. S. **195** ff.
* Cod. Palat. lat. 489 der vatik. Bibliothek in *Rom* S. **206** ff.

Saec. XI.

* Cod. theol. qu. 11 der Kgl. Bibl. *Berlin*. S. **210** ff.
* Cod. 123 der Bibl. Angelica *Rom*. S. **181** ff.
* Cod. 339 der Bibliothek *Montecasino*. S. **267** ff.
Cod. 318 der Bibliothek *Montecasino*. S. 105, 365.
* Cod. 16 der Kapitelsbibl. *Perugia*. S. **184** ff.
Cod. Pal. 235 der vatik. Bibl. *Rom*. S. 15, 355 ff.
* Cod. Vatic. 10673 der vatik. Bibl. *Rom*. S. **259** ff.
* Cod. 473 der Corpus-Christi-Bibl. *Cambridge*. S. **193**.
* Cod. H. 159 der mediz. Fakultät *Montpellier*. S. 84, 127, 129, 141, 143, 146, **253**, 439.

Cod. Egerton 857 des Brit. Museums in *London*. S. 138.
* Cod. lat. 776 der Bibl. nationale *Paris*. S. **275** ff.
* Cod. lat. 12601 derselben Bibl. *Paris*. S. **187**.
* Liber Ordinum von *Silos*. S. **176** ff.
* Cod. 381 der Stiftsbibl. *St. Gallen*. S. 132, **208** ff., **264** ff., 383 ff.
* Cod. 74 der Kantonsbibl. *Zürich*. S. **215**.
Cod. lat. 8833 der Bibl. nationale in *Paris*. S. 85.

Saec. XI.-XII.

* Cod. Regin. 334 der vatik. Bibl. *Rom*. S. **301** ff.

Saec. XII.

* Cod. 98 des griech. Patriarchats in *Jerusalem*. S. **27** ff.
* Cod. Regin. 529 der vatik. Bibl. *Rom*. S. **319** ff.
* Cod. Jaques Rosenthal *München*. S. 129, 143, 151, 153, 157, 161, **309**, **311**, 445 ff.
Cod. lat. nouv. acq. 1235 der Bibl. nat. *Paris*. S. 126, 129, 142, 146 ff., 151, 153, 157, 161, 389 ff., 445 ff., 456 ff.
Cod. C. 58/275 der Stadtbibl. *Zürich*. S. 369.
Cod. lat. 12044 der Bibl. nat. *Paris*. S. 187 ff., 289 ff., 388.
Cod. 114/182 der Stadtbibl. *Dijon*. S. 86, 388, 450 ff.
* Cod. der Abtei Sainte-Madelaine *Marseille*. S. **317** ff.
* Cod. 807 der Univ.-Bibl. *Graz*. S. 135. **323**.
Cod. F. B. 565 der Magliabecchiana in *Florenz*. S. 106, 369.
Cod. lat. 13125 der Hof- und Staatsbibl. *München*. S. 225.
* Cod. lat. 14965 a derselben Bibl. *München*. S. **231** ff., **330**, 445 ff.
Cod. lat. 2502 der Hofbibl. in *Wien*. S. 369.
Cod. lat. 2541/2 der Hof- und Staatsbibl. *München*. S. 392.
* Cod. lat. 360 der Stadtbibl. *Trier*. S. **197** ff.
Cod. lat. 12042 der Bibl. nationale in *Paris*. S. 87.
Cod. lat. 910 der Bibl. nationale in *Paris*. S. 89.
* Cod. der Pfarrei *Rolle* am Genfersee. S. **217**.

Saec. XIII.

* Cod. Franziskaner-Brevier L. Rosenthal *München*. S. **306** ff., 387.
Cod. der Zisterzienser-Abtei Maigrauge bei *Freiburg*. S. 467 ff.
Cod. der Zisterzienser-Abtei Fille-Dieu bei *Romont*. S. 457 ff.
* Fragm. eines Metzer Antiphonars. S. **322**.
* Cod. 55 der Kantonsbibl. *Zürich*. S. **218**.
* Cod. Ed. III 13 der Stadtbibl. *Bamberg*. S. 142, **335**.
* Cod. Bohn der Stadtbibl. *Trier*. S. 129, 142, 153 ff., 157, 161, **332** ff., 339, 445 ff.
* Cod. vatic. 3227 der vatik. Bibl. *Rom*. S. **304** ff.
Cod. der St. Thomaskirche *Leipzig*. S. 136, 484 ff.
Cod. Add. 12194 Brit.-Museum *London*. S. 129, 143, 146 ff., 151, 153, 161, 391, 465.
Cod. Add. 23935 Brit. Museum *London*. S. 471 ff.
Cod. von St. Jacob in *Lüttich*. S. 373 ff.
Correctorium Fr. Humberti de Romans *Rom*. S. 470 ff.
Cod. lat. nouv. acquis. 229 der Bibl. nationale *Paris*. S. 235.

Saec. XIII.-XIV.

* Cod. 135 F der Dombibl. *Trier*. S. 142, **325**, **337**, 393.

Saec. XIV.

Cod. 370 der Stadtbibl. *Trier*. S. 445 ff.
* Cod. 173 derselben Bibl. *Trier*. S. **337**.
* Cod. 23 der Kantonsbibl. *Zürich*. S. **219** ff.
* Cod. Zisterziensergraduale der Dombibl. *Eichstätt*. S. **329**.
Antiphonarium der Kathedrale von *Salisbury*. S. 478.
* Cod. orient. oct. 279 der Kgl. Bibl. *Berlin*. S. **76** ff.

Saec. XIV.-XV.

* Cod. Pm. 16 der Hofbibl. *Karlsruhe*. S. 136 ff., 152, **339**.
* Franziskanergraduale L. Rosenthal. S. **314**, 482 ff.
* Fragment eines französ. Antiphonars. S. **321**.
* Cod. 1655 der Univ.-Bibl. *Graz*. S. **327**, 497.

Saec. XV.

* Cod. orient. oct. 279 der Kgl. Bibl. *Berlin*. S. **77** ff.
Cod. Pm. 15 der Hofbibl. *Karlsruhe*. S. 152.
* Cod. der Stadtbibl. *Arezzo*. S. **315**.
Cod. mus. m. 1571 der Hofbibl. in *München*. S. 375.
Cod. 4104 der Hof- und Staatsbibl. *München*. S. 480 ff.
Missale der Bibl. Barberini in *Rom*. S. 345 ff.

Saec. XV.-XVI.

* Fragm. eines gotischen Antiphonars. S. 304.

Saec. XVI.

Cod. 16523 der Hof- und Staatsbibl. *München*. S. 481 ff.

Choraldrucke.

Graduale, *Basel* 1488. S. 137.
* Graduale des Franciscus de Brugis, 1500 *Venedig*. S. **348** ff.
* Graduale, *Basel* 1510. S. **351**.

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung. *Allgemeines. Geschichte der Neumenforschung.* . . 1—13

I. Kapitel. *Ursprung der Neumen.* Bedeutung des Wortes Neume. Cheironomie und Akzentzeichen . . . . . 14—20

II. Kapitel. *Die orientalischen Lektionszeichen.* Die ekphonetischen Zeichen der Byzantiner. Die armenische Lektionsschrift, die Akzente der Masorethen . . . . . 21—31

III. Kapitel. *Die byzantinischen Neumen* seit dem 9.—10. Jahrh. Sie sind eine Intervallschrift. Die frühbyzantinischen Neumen. Versuch einer Übertragung. Die Neumen seit dem 13. Jahrh. Kukuzeles. Die Reform des Chrysanthes . . . . . 32—64

IV. Kapitel. *Die russischen und die armenischen Neumen.* Die Gattungen des russischen Kirchengesanges und ihre Aufzeichnung. Reformbestrebungen des Schaidurow und Mesenez. Die armenischen Neumen bis zum 19. Jahrh. Die Reform des Baba Hampartsum. Anderere orientalische Neumen . . 65—81

V. Kapitel. *Die lateinischen Lektionszeichen.* Die Interpunktionszeichen der liturgischen Bücher mit Neumenzeichen verbunden ergaben die vier Lektionszeichen des Mittelalters. Vollständigere Lektionsaufzeichnungen nehmen die Neumen zu Hilfe . . . . . 82—94

VI. Kapitel. *Die ältesten lateinischen Neumen.* Der Gang der kirchenmusikalischen Geschichte, die Form und die Namen der lateinischen Neumen weisen auf den Orient hin. Wann sie in die lateinische Kirche aufgenommen wurden, läßt sich nicht sicher bestimmen. Schon im 8. Jahrhundert spätestens sind aber Gesangbücher in England und im Frankenland bezeugt. Die ältesten erhaltenen Neumierungen. Ihre Namen. Verhältnis der lateinischen zu den orientalischen Neumen. . 95—114

VII. Kapitel. *Die wichtigsten Strichneumen.* Virga, Virga jacens, Punctum und ihre Verbindungen. . . . . 115—121

VIII. Kapitel. *Die Hakenneumen.* Ihre Formen und nichtdiatonische Bedeutung aus ihrer Geschichte abgeleitet. Der *Strophicus*, (Apostropha, Bistropha, Tristropha), die *Notae liquescentes*, der *Oriscus*, *Salicus*, das *Quilisma*, *Trigon*, der *Franculus* und *Pressus*. Herkunft der Hakenneumen; ihre Bedeutung als Ornamentzeichen. . . . . 122—164

IX. Kapitel. *Das Verhältnis der Neumen zur mittelalterlichen Gesangsübung.* Tonschriftlicher Wert der Neumen. Ihre ursprünglichen Aufgaben. Das Singen aus dem Gedächtnis und nach der Cheironomie des Dirigenten . . . . . 165—173

X. Kapitel. *Die wichtigsten Typen der lateinischen Neumenschrift.* Die mozarabischen, italischen, französischen, irisch-angelsächsischen und deutschen Neumen. An der Spitze der letzteren stehen nicht die St. Galler Neumen, sondern andere, deren Form nach den irisch-angelsächsischen Neumen weist. Die cheironomischen Neumen in Deutschland bis zum 14. Jahrh. 174—221

XI. Kapitel. *Buchstaben und Neumen.* Die Buchstaben in der Musiktheorie und in notenschriftlicher Verwendung. Die Daseiazeichen, das Liniensystem Hucbalds, die Intervallschrift des Hermann Contractus, die St. Gallischen und Metzer Neumenbuchstaben, die Handschrift von Montpellier und andere . . 222—257

XII. Kapitel. *Die Anfänge der Diastematie.* In Italien existierte schon früh eine diastematische Neumierung, eine primitivere in St. Gallen. Die longobardischen oder beneventanischen Neumen. Die Erfindung der Notenlinie, die zuerst nicht ausschließlich den Ton F lokalisierte. Die aquitanischen Neumen 258—277

XIII. Kapitel. *Die Vollendung der Diastematie und ihre Einwirkung auf die Überlieferung der Gesänge.* Die Notenlinien, ihre terzenweise Anordnung und Zahl, der Notenschlüssel, die Färbung der Linien, der Custos. Guido von Arezzo, seine Reform und deren Verbreitung. Das Liniensystem im späteren Mittelalter, Trennungsstriche und Pausezeichen. Endgültige Diatonisierung des liturgischen Gesanges durch die Diastematie. Zuverlässigkeit der diastematischen Überlieferung . . . . . 278—299

XIV. Kapitel. *Die Neumenschrift im späteren Mittelalter.* Die Akzent- und Punktneumen in Italien. Annahme der Quadratnoten in Italien und ihre Geschichte bis zum Ausgange des Mittelalters. Die französischen Neumentypen auf dem Liniensystem; Annahme der Quadratnote im 12. Jahrhundert. Die deutsche liturgische Schrift, in ihren verschiedenen Typen, zumal der gotischen, späteren Hufnagelschrift . . . . . 300—343

XV. Kapitel. *Die ersten Choraldrucke.* Verschiedene Vorstufen des Choraldruckes. Der erste Choraltypendruck im Hanschen Missale, Rom 1476. Cantorini und Pontifikalien. Die ersten gedruckten Gradualien und Antiphonarien mit quadratischen und mit gotischen Noten . . . . . 344—352

XVI. Kapitel. *Die Rhythmik der Neumen. Historischer Teil.* Die Aussagen der mittelalterlichen Autoren über die rhythmische Bedeutung der Neumen. Alkuin, der Anonymus Vaticanus, die Musica Enchiriadis, die Commemoratio brevis, Guido, Berno, Aribo, Cotto u. a. Cantus planus und Cantus mensurabilis. Der Gleichwert der Choralnoten. Der Cantus fractus. Die

Neumendenkmäler selbst bezeugen für die erste Zeit die genaue Beachtung rhythmischer Unterschiede; vom 11. Jahrhundert an ändert sich die Ausführung des liturgischen Gesanges . . . . . 353—380

XVII. Kapitel. *Die Rhythmik der Neumen. Systematischer Teil.* Die Virga hat in ihren beiden Formen den Wert der Longa, Punctum und Haken denjenigen der Brevis. Syllabische Partien wurden von Anfang an bis zum Ausgang des Mittelalters rhythmisch indifferent notiert. Rhythmischer Sinn der Gruppenzeichen; Spezialitäten der St. Gallischen Neumatoren. Eine taktgemäße, konsequent gleichmäßige Mensur ist zurückzuweisen. Übertragungen. Rhythmik der Quadratschrift . . . 381—408

XVIII. Kapitel. *Die Rhythmik der Neumen. Kritischer Teil.* I. Die Benediktinerschule des Dom Pothier und Dom Mocquereau. II. Die Neumeninterpretion des Jesuiten P. Dechevrens. III. Fleischer, Houdard, Bernoulli. IV. Hugo Riemann. Methodisches . . . . . 409—433

Anhang. *Zur Choralüberlieferung im späteren Mittelalter.* Charakteristik derselben; bei aller Treue ist sie nicht eine starre, sondern eine organische. A. *Unvollständige Melismen.* Man schrieb oft nur die Anfangsneumen häufiger vorkommender Melismen, zumal im Allelujagesang. B. *Eigenheiten der deutschen Choraltradition.* Die deutschen Codices weichen von den anderen durch systematische Verschiedenheiten ab, die sich zumal auf die Behandlung der diatonischen Halbtonstufen beziehen. C. *Die Reform der Zisterzienser.* Ihre Geschichte, theoretischen Grundlagen und praktische Ausführung. Der Dezimenambitus, Änderung der Allelujaform. Andere Kürzungen. Anschauungen der Zisterzienser von der Tonalität, Korrektur der Psalmodie. Gesamturteil über die Reform. D. *Die Dominikaner und der liturgische Gesang.* Die Generalkapitel der Dominikaner und die Einstehung des Normalkodex. Sein Verhältnis zur Tradition. E. *Niedergang der Tradition seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert.* Die Entlastung des Gedächtnisses durch die Vollendung der Diastematie wirkte ungünstig auf die Überlieferung der Gesänge. Unsicherheiten und Neuerungen in der Schrift. Kürzungen. F. *Die ersten Reformversuche.* Die Franziskaner sind schon im 14. Jahrhundert von der Tradition abgewichen. Niedergang der Schrift, Unkenntnis der Gesetze der Psalmodie. Ungleichheiten in der Aufzeichnung derselben melodischen Stücke. Änderungen des Ambitus und der Allelujamelismen, Kürzungen. Die ersten Änderungen der gregorianischen Textunterlage. In Deutschland fassen die Reformgedanken viel später Boden . . . . . 434—498

Personen- und Sachregister . . . . . 499—505

Einleitung.

Allgemeines. Geschichte der Neumenforschung.

Innerhalb der Geschichte der musikalischen Schrift eröffnet die Notation des liturgischen Gesanges der christlichen Kirchen eine Periode, welcher jeglicher Zusammenhang mit der Tonschrift des klassischen Altertums zu fehlen scheint, die aber um so bedeutsamer für die Folgezeit geworden ist.

Die konsequente Entwicklung, welche die schriftliche Wiedergabe der Tonwerke von den ersten Zeiten des Mittelalters an bis auf die Gegenwart auszeichnet, kann nicht überraschen; denn die musikalische Kunst selbst hat sich in dieser Zeit kontinuierlich und in einer durch willkürliche Einflüsse nur wenig gestörten Bahn ausgebildet. Andererseits liegt in der durch die Arbeit der griechisch-römischen Musiker der klassischen Zeit keineswegs vorbereiteten Eigenart der mittelalterlichen Notation ausgedrückt, daß die musikalische Kunst der neuen Zeit der Hauptsache nach nicht einfach als die organische Fortsetzung der Praxis der Antike aufgefaßt werden darf. Bekanntlich führt das Studium der musikalischen Ausdrucksformen des Mittelalters zum gleichen Resultat; besonders für die weitverzweigte und in zahlreiche Arten sich differenzierende Gattung der Psalmodie, die lange fast ausschließlich dazu berufen war, die künstlerischen Bedürfnisse des christlichen Kultes zu bestreiten[1].

[1] Nichts beleuchtet in der Tat die Verschiedenheit der musikalischen Kultur der klassischen Antike und des Mittelalters mehr, als das äußere Kleid, in dem sich ihre Werke präsentieren, die Tonschrift. Sie schließt einen organischen Zusammenhang beider Kulturen aus. Erst die Theoretiker, namentlich seit der Karolingerzeit, aber auch ihre Vorläufer, wie Cassiodor, Boetius u. a. haben einen solchen Zusammenhang zu schaffen versucht. Wichtige und grundlegende Vorstellungen und Lehren in ihren Schriften sind altklassisches Gut, obschon es auch da nicht an Mißverständnissen gefehlt hat. Man darf diesen Vorgang nicht aus dem Auge verlieren, wenn man das Verhältnis der mittelalterlichen theoretischen Schriften zur gleichzeitigen Praxis bestimmen will. Diese verdankt ihre wirksamsten und fruchtbarsten Anregungen der Berührung mit der kirchlichen Welt des Orients und den zumal mit dem 4. Jahrhundert auftretenden kirchengesanglichen Formen.

Die Unabhängigkeit der mittelalterlichen Gesangstonschrift von derjenigen des klassischen Altertums erklärt sich in letzter Linie daraus, daß die Persönlichkeiten, in deren Hände der liturgische Gesang gelegt war, nicht Musiker im gewöhnlichen Sinne des Wortes waren, nicht die Nachkommen der Künstler des Altertums, sondern Diener der Kirche, liturgische Beamte und der Praxis der damaligen Profanmusik meist entrückt. Die Notation, deren sich die Schreiber der liturgischen Gesangbücher bedienten, verwendet demnach, in ihrer Urform wenigstens, keinerlei Buchstaben, wie die Antike.

Ihrer Natur nach ist die Buchstabenschrift zur Darstellung instrumentaler Musik sehr geeignet. Bei den Griechen war überhaupt die instrumentale Notierung älter, als die vokale; sie hat zu dieser erst den Anstoß gegeben. Der große Vorzug einer solchen Buchstabenverwendung ist ihre Deutlichkeit. Jedes Buchstabenzeichen entsprach einem bestimmten Ton, und jeder Ton besaß sein eigenes Zeichen. Da aber die Buchstaben in einer horizontalen Reihe über den Text nebeneinandergestellt waren, geradeso also, wie der Text selbst, kam die Bewegung der Melodie im Steigen und Fallen in der Stellung der Zeichen keineswegs zum Ausdruck. Die Tonschrift der Antike war also nicht anschaulich. Um von der horizontalen Buchstabenreihe zur lebendigen Vorstellung der Bewegung der Melodie in die Höhe und Tiefe zu gelangen, bedurfte es immer einer gewissen Verstandesoperation. Dieser Mangel ruht in der Natur der Buchstabenschrift; auch die Sprachschrift ist mit ihm behaftet. Wie sehr auch ein Leser und Redner seine Worte, Verse oder Prosa, im Vortrag modulieren mag, in der Schrift kommt diese Modulation nicht zum Vorschein: nur wenige Zeichen geben hier einigen Anhalt, die erst spät der Buchstabenschrift einverleibten Interpunktionszeichen.

Die Mängel der Buchstabenschrift verschwinden bei derjenigen Schrift, die als die Haupttonschrift des Mittelalters gelten muß, der Neumenschrift. Indem sie das Moment der Anschaulichkeit der graphischen Zeichnung in den Vordergrund rückt und das Bild der Melodie wie eine sich hebende und senkende Linie einrichtet, bereitete sie die in gewissem Sinne vollkommene Tonschrift der späteren Zeit vor, die Sicherheit und Bestimmtheit der Zeichen mit der treuen graphischen Nachbildung der melodischen Linien vereint.

Ging die Notation des Altertums aus den Bedürfnissen instrumentaler Musik hervor, so ist die Neumenschrift des Mittelalters eine Vokalschrift. In der Kirche des christlichen Altertums und des Mittelalters besaßen die Instrumente kein allgemein anerkanntes Hausrecht. Erst als seit dem 8. Jahrhundert die Orgel ihren Ein-

zug in die abendländischen Gotteshäuser hielt, stellte sich die Notwendigkeit einer instrumentalen Notierung ein, die wieder eine Buchstabenschrift wurde. Dagegen diente die Neumenschrift in gleicher Weise zur Notierung des kirchlichen, geistlichen und weltlichen Gesanges. Die angedeutete Vollendung der Tonschrift war von dem Zeitpunkte an möglich, wo die vokale Notierung Errungenschaften der instrumentalen in sich aufnahm und der mehr als tausendjährige Gegensatz beider aufgehoben wurde. Diese Entwicklung ist eine Ruhmestat der neuen Zeit; sie hat die Tonschrift befähigt, die kompliziertesten und kühnsten Inspirationen des Genius im Bilde festzuhalten.

Das kunstreiche Werk der neueren Tonschrift erhebt sich demnach auf einer Grundlage, zu der die mittelalterliche liturgische Schrift den besten Teil beigesteuert hat. Es ist aber ein Beweis für die gesunde Eigenart dieser Notation, daß sie für die Zwecke, um derentwillen sie ins Leben trat, bis heute ihre Vorzüge noch nicht eingebüßt hat. Sie ist unersetzlich; ich vermag wenigstens von den heutigen Versuchen, die alten Lieder im Gewand moderner Notation zu popularisieren, nicht viel Gutes zu erwarten, wenn sie von der vollständigen Ausschaltung der Choralschrift aus der kirchengesanglichen Praxis gefolgt wäre.

Das Interesse, welches die mittelalterliche Notation in Anspruch nimmt, ist also keineswegs in ihrer Bedeutung für die liturgische Gesangsmusik beschlossen; wie diese das starke Fundament wurde, auf welches gestützt die gesamte spätere abendländische Kunst einer zielbewußten Entfaltung entgegenging, so reichen in ihre Tonschrift die Wurzeln der neuern Notation. Diese ihre zweifache geschichtliche Bedeutung rechtfertigt die Energie, mit welcher die musikwissenschaftliche Forschung seit ihren Anfängen gerade der mittelalterlichen Tonschrift nahegetreten ist. In den letzten Jahren haben die Arbeiter sich ihr mit gesteigertem Eifer zugewendet.

Seit dem Ausgange des Mittelalters war das Verständnis der Neumen, zumal ihrer älteren Stadien, die ja durch spätere Vervollkommnungen längst überholt waren, verschwunden. Die Renaissance brachte dem Mittelalter zu wenig Sympathien entgegen, als daß man von ihr eine wissenschaftliche Beschäftigung mit einem ihr so fernliegenden Gegenstande erwarten dürfte, wie es die liturgische Tonschrift war. Damals und noch lange nachher hatte man nur für die zeitgenössische Musik Auge und Sinn, während die Humanisten sich höchstens in eine große Bewunderung der antik-griechischen Musik hineinredeten, obschon und vielmehr weil sie von derselben nur unzutreffende Vorstellungen besaßen und besitzen konnten.

Erst das 17. Jahrhundert begann, freilich nur nebenbei, den Neumen einige Aufmerksamkeit zu schenken, mehr von antiquarischem als wissenschaftlichem Streben geleitet. Die Neumen waren Gegenstand der Kuriosität derer, die sich mit der alten Musik oder der alten Liturgie befaßten[1]. Im Jahre 1615 gab Michael Praetorius in seinem Syntagma musicum (Bd. I, S. 12 ff.) eine Neumenprobe aus einem alten Missale. Es folgte 1641 Dom Hugo Ménard mit der Veröffentlichung einer alten Passionshymne in seinem Liber Sacramentorum und 1673 Dom Jumilhac, dessen Buch La Science et la Pratique du Plainchant (2. Aufl. Paris 1847 von Nisard besorgt) mehrere Neumenproben nebeneinanderstellte. Energischer beschäftigte sich das 18. Jahrhundert mit den Neumen. Auch hier hat ein deutscher Gelehrter den Vortritt. 1708 gab Johann Andreas Jussow in seinem Werke De Cantoribus ecclesiae veteris et novi testamenti, Helmstädt, einige Neumenfragmente heraus und versuchte sich an einer Entzifferung. Er fand Nachahmer in Nicolaus Staphorst (Hamburgische Kirchengeschichte 1723—29. Bd. III, Tafel 2, S. 337 ff.), in der Tegernseer Ausgabe des Chronicon Gotwicense 1732, in Johann Ludolf Walther (Lexicon diplomaticum, Göttingen 1745, Teil II). Mit Padre Martini, dem Franziskaner von Bologna, meldet sich Italien zur Teilnahme an der Neumenforschung an (Storia della musica, 1757, t. I, p. 176 ff.[2]). Alle seine Vorgänger überragt der Benediktiner Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien im Schwarzwald, der auf seinen Studienreisen eine große Zahl von Neumendokumenten sammelte und kopierte. Der Brand seines Klosters 1768 vernichtete den größten Teil seiner Bücherei und der mühsam erworbenen Neumensammlungen. Einiges konnte er noch im zweiten Bande seines Werkes De Cantu et Musica sacra 1774 veröffentlichen. Noch nachhaltiger haben seine Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, St. Blasien 1784 ff. gewirkt. Einige Jahre vor Gerbert, 1770, hatten spanische Gelehrte ihrer Ausgabe der Missa gothica seu mozarabica ein paar Neumenproben mozarabischer Art einverleibt; andere brachte 1775 das Breviarium gothicum. Zu einer Erklärung der Neumenzeichen gelangten auch sie nicht, ebensowenig der Musikhistoriker des aus-

[1] Zum Folgenden vergleiche die Paléographie musicale, t. I, p. 8 ff., sowie Fleischer, Neumenstudien, Bd. I, S. 8 ff. Ebenso Combarieu, L'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes in seinen Études de philologie musicale, Paris, Picard 1897, sowie Thibaut, Origine byzantine de la notation neumatique, Paris 1907, p. 9 ff.

[2] Seine Exzerpte aus Neumenhandschriften werden noch heute in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna verwahrt.

gehenden 18. Jahrhunderts, der Engländer Hawkins (A general history of the science and practice of Music, t. III, p. 43).

Das 19. Jahrhundert wird wieder durch eine deutsche Arbeit eröffnet. 1801 erschien Forkels Allgemeine Geschichte der Musik, die in Bd. II, S. 345 ff. einige Neumennotierungen vorlegte, ohne aber die Entzifferung der Zeichen weiter zu fördern. Um so größere Bedeutung besitzen die Studien, die Villoteau, einer der wissenschaftlichen Beiräte der Expedition Napoleons nach Ägypten (1799) im 14. Bande der Description de l'Egypte 1808 niedergelegt hat. Derselbe enthält noch heute wertvolle Abhandlungen zur Musik und Notation des Orients. Vieles konnte man von dem päpstlichen Kapellmeister Giuseppe Baini erwarten († 1844), der sich um die zahlreichen Neumendenkmäler der ewigen Stadt bemüht hatte. Er entwarf eine Paleografia musicale, die aber nur Manuskript blieb und noch heute in der Bibl. Casanatense[1] vorhanden ist. Die gänzlich phantastische Übertragung, die er von der Weise des Pilgerhymnus *O Roma nobilis* gab, und die als Melodie des 7. (!) Jahrhunderts vielfach Aufsehen erregte[2], flößt freilich wenig Vertrauen auf seine Arbeitsweise ein. In seinem zweibändigen Werke über Palestrina, (Rom 1828) bespricht er nur einige Handschriften mit Neumen.

Ein großer Zug kam in das Neumenstudium gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts. Damals tauchte die Frage der Reform des liturgischen Gesanges auf; sie wurde von Anfang an und mit Recht auf die Erforschung der alten Choraldenkmäler gestellt, also der Neumenhandschriften. Von nun an ist die Literatur über die Neumen eine

---

[1] Die Hs. O. II, 75, auf welche Fleischer, Neumenstudien Bd. I, S. 14 zuerst aufmerksam gemacht hat, besteht aus Nachzeichnungen von Stücken aus Handschriften meist römischer Bibliotheken. Zu einer ausführlichen pragmatischen Verarbeitung derselben ist Baini nicht gekommen. Eine Prefazione formuliert die Urgeschichte der liturgischen Notierung also: »Bis auf Gregor I. bedienten sich die Griechen und Römer der griechischen Tonbuchstaben. Gregor ordnete an, daß der lateinische Kirchengesang fortan statt mit griechischen mit lateinischen Buchstaben aufgezeichnet werde. Nicht lange nach Gregor verließen aber Griechen wie Lateiner die Buchstabenschrift und führten dafür neue Zeichen ein, diejenigen, die man in allen Gesangbüchern des Mittelalters bei Griechen und Lateinern findet. Sicher wurde der römische Gesang seit Karl dem Großen in dieser Tonschrift aufgezeichnet und nicht mehr mit den von Gregor vorgeschriebenen lateinischen Buchstaben; es geht das aus der Notiz des Mönches von Angoulême hervor, nach welchem die fränkischen Sänger mit ihren barbarischen Kehlen die Tremulae, Vinnulae usw. nicht auszuführen verstanden.« Es überrascht, hier neben irrtümlichen Vorstellungen auch die Verwandtschaft der griechischen und lateinischen Neumen ausgesprochen zu sehen.

[2] Vgl. darüber das Kirchenmusikalische Jahrbuch für 1908, S. 1 ff.

fast endlose. Berufene und Unberufene haben über sie geschrieben. In die wissenschaftliche Durchforschung der choralischen Vergangenheit drang die Polemik hinein, die sich an die Choralrestauration heftete. Sehr vieles von dieser Neumenliteratur ist veraltet und bietet heute nur mehr geschichtliches Interesse. Italien hat sich an diesen Arbeiten so gut wie nicht beteiligt; Deutschland aber und Frankreich stellten zahlreiche, zum Teil bedeutende Neumenforscher. Im Vordergrund der Diskussion stand zunächst das authentische Antiphonar Gregors des Großen, von dem Johannes Diaconus berichtet, und das man in der St. Galler Hs. 359 leibhaftig oder in einer genauen Kopie wiedererkennen wollte, wie die Frage nach dem Ursprung der Neumen. Ein Franzose, Fétis, und ein Deutscher, Kiesewetter, beides um die Musikhistorie hochverdiente Gelehrte, beteiligten sich an der Kontroverse über das sanktgallische Antiphonar und die Herkunft der Neumen, jener im Résumé philosophique des Bd. I. seiner Biographie universelle des musiciens 1837, dann in seiner Histoire générale de la musique 1869, t. IV, und in der Gazette musicale de Paris 1843, dieser in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Leipzig 1843. Daß bei dem minimalen Umfange des damals vorliegenden Forschungsmaterials und den unvollkommenen Untersuchungsmethoden nur wenig Definitives aus dem Streite herauskommen konnte, wird heute nicht überraschen. Fétis meinte, die Neumen seien aus dem Orient in den Norden Europas gedrungen, von da in den Süden und so zur liturgischen Schrift Roms und der römischen Kirche geworden. Später betonte er ihren germanischen Ursprung, während die Römer, auch Gregor I., sich der lateinischen Buchstaben bedient hätten. Kiesewetter verfocht die Ansicht, daß die zahlreichen Neumenformen nur Abarten einer Urform seien, die sich in den verschiedenen Ländern geradeso ergeben hätten, wie die mannigfachen Alphabete, die denselben Inhalt haben, ob ein Longobarde, ein Ire oder ein Gote es schrieb. Als der Jesuitenpater Lambillotte 1851 eine sehr mangelhafte Reproduktion des St. Galler Cod. 359 als das Antiphonar Gregors I. im Steindruck herausgab (neue Auflage 1871), trat ihm der Einsiedler Pater Anselm Schubiger (Revue de musique ancienne et moderne 1856, S. 731 ff.) mit dem sicheren Nachweis entgegen, daß genannte Handschrift höchstens eine jüngere Kopie sein könne. Auch Schubigers Sängerschule St. Gallens 1858 gehört, obschon in vielen Einzelheiten antiquiert, zu den Marksteinen der Neumenforschung. Ebensowenig wie seine Ausgabe des St. Galler Antiphonars befriedigte Lambillottes Clef des mélodies grégoriennes dans les anciens systèmes de notation, Paris 1851; dieser »Schlüs-

sel« eröffnete niemand den Zutritt zur heißersehnten Kunst des hl. Gregor. In Frankreich trat weiter Théodore Nisard (Pseudonym für Théodule Normand) als Neumenforscher auf. Seine Arbeiten sind nicht frei von abenteuerlichen Ideen; in allem Ernste erzählte er, das Geheimnis der Neumen sei ihm in einem Traume erschlossen worden[1]. Nach Nisard sind die Neumen eine Art Kurzschrift, eine musikalische Stenographie, ähnlich wie die Tironischen Noten. Den wirklichen Ursprung der Neumen hat zum ersten Male E. de Coussemaker verkündet, in seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge, Paris 1852. Seine großangelegten Publikationen zur mittelalterlichen Musik, u. a. die Scriptorum de musica medii aevi nova series, Paris 1864 ff., eine Fortsetzung der Scriptores des Fürstabtes Gerbert, kamen der Neumenforschung namentlich durch die erstmalige Veröffentlichung einiger wichtigen Aussagen der mittelalterlichen Autoren entgegen. Jules Bonhomme beteiligte sich an der Bewegung durch seine Principes d'une véritable restauration du chant grégorien, Paris 1857, mehr noch F. Raillard durch seine Explication des Neumes 1859, sein Mémoire sur la restauration du chant grégorien 1862 und Mémoire explicatif sur les chants de l'Eglise 1882. Gleichzeitig mit Coussemaker war auf deutscher Seite P. Schubiger dazu gekommen, die Neumen von den grammatischen Akzenten abzuleiten (Sängerschule St. Gallens 1858). Auf der so definitiv gewonnenen Grundlage haben dann alle ernsteren Forscher weitergebaut. In Deutschland neben Schubiger Raymund Schlecht in Eichstätt und Michael Hermesdorff in Trier. Ihre Haupttätigkeit entfalteten sie in dem 1872 gegründeten Verein zur Erforschung alter Choralhandschriften behufs Wiederherstellung des cantus S. Gregorii und in dessen Organen, der Trierer Cäcilia und später dem Aachener Gregoriusblatt. Die Beilagen dieser kirchenmusikalischen Blätter für die Mitglieder des Choralvereins sind reich an Faksimiles von Choralhandschriften besonders deutscher Herkunft. Einer unverdienten Vergessenheit ist namentlich Schlechts Erklärung der Neumenschrift anheimgefallen, die in den Choralvereinsbeilagen für die Cäcilia 1872 und 1873 erschien und für ihre Zeit eine bedeutende Leistung war. Mit dem Tode Hermesdorffs, 1885, war der Choralverein und damit seine choralgeschichtliche Forschung zu Ende. Auch P. Ambrosius Kienle in Beuron hat die Neumenkunde durch einige Arbeiten bereichert (Cäcilia von Trier, Gregoriusblatt u. a.). Im allgemeinen aber war die von Regensburg seit 1870 durch Fr.

[1] Vgl. Combarieu l. c., p. 143.

X. Haberl energisch betriebene Einführung eines Wiederabdruckes des Graduale Medicaeum (Rom 1614 und 1615) der Choral- und Neumenforschung wenig förderlich. Diese Aktion war übereilt und ohne die gehörigen Vorstudien geschichtlicher und archivalischer Art unternommen worden. Die historischen Argumentationen, die sie stützen sollten, wogen sehr leicht und fielen bald in nichts zusammen[1]. Um die Neumenforschung hat sich auf dieser Seite nur P. Utto Kornmüller bemüht; freilich auch er mehr abweisend, als unterstützend (in der Trierer Cäcilia 1873 ff., dem Kirchenmusikalischen Jahrbuch u. a.).

Günstiger gestalteten sich die Verhältnisse für die Neumenforschung in Frankreich. Die Arbeiten, die der Benediktiner Dom J. Pothier im Auftrage seines Abtes Dom Guéranger von Solesmes, des Wiederherstellers der römischen Liturgie in Frankreich, unternahm, lenkten die Forschung in eine neue Richtung. Seine Mélodies grégoriennes d'après la tradition, Tournay 1880 (deutsch von P. Ambr. Kienle 1881), die Frucht jahrelanger Forschungen, verbreiteten über manche Probleme der Choralforschung ein neues Licht. Auf ihn geht die Lehre vom ungefähren rhythmischen Gleichwert der Neumenelemente zurück, die in der älteren Zeit wenigstens für die beiden Formen der Virga zutrifft. Um Pothiers Hauptwerk gruppieren sich zahlreiche und weithin zerstreute Abhandlungen geringeren Umfanges, von denen die gelegentlich des Kongresses zu Arezzo 1882 geschriebenen wohl die meiste Beachtung gefunden haben. Keine seiner Arbeiten aber hat so anregend auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Quellen des Chorals gewirkt, als die Melodies grégoriennes, obschon sie heute in einigen Punkten überholt sind. Auf Pothiers Schultern steht seines Schülers Dom Mocquereau seit 1889 in vierteljährlichen Lieferungen erscheinende monumentale Paléographie musicale, welche die Neumenforschung im großen Stil betreibt, durch photographische Veröffentlichung wichtiger Neumendenkmäler wie durch darstellende Abhandlungen. Die Quellen, die bisher auf diese Weise dem allgemeinen Studium zugänglich gemacht wurden, sind: Cod. 339 von St. Gallen, X. saec. (Bd. I.); das Resp.-Grad. *Justus ut palma* nach mehr wie zweihundert Hss. verschiedener Länder und Zeiten (B. II und III); Cod. 121 von Einsiedeln,

[1] Die um die Entstehung des Graduale Medicaeum gewobenen Legenden zerstoben, als P. Raphael Molitor in seiner Nachtridentinischen Choralreform zu Rom, 2 Bde., Leipzig 1901 und 1902, die authentischen Urkunden aus namentlich dem Florentiner Staatsarchiv zum ersten Male vorlegte und das Werk als das Resultat einer Buchhändlerspekulation nachwies.

X. saec. (Bd. IV): Cod. Additional 34209 des Britischen Museums, Ambrosianisches Antiphonar aus dem XII. saec. (Bd. V und VI): Cod. H. 159 der medizinischen Fakultät in Montpellier, das in Neumen und Buchstaben notierte, 1847 von Danjou aufgefundene Tonale der Meßgesänge, XI. saec. (Bd. VII und VIII); Cod. 604 der Kapitelsbibliothek in Lucca, ein Antiphonale Officii, XII. saec. (Bd. IX); Cod. 239 von Laon, ein Antiphonale Missarum, X. saec. (Bd. X). Eine Serie II der Paléographie musicale umfaßt bisher nur das Antiphonar des Hartker in Codd. 390 und 391 von St. Gallen, X. s. Der Rhythmik der Neumen ist das noch unvollständige Werk D. Mocquereaus gewidmet: Le nombre musical grégorien I, Tournay 1908. Dazu kommen viele Abhandlungen in französischen Zeitschriften, sowie in der Rassegna Gregoriana, dem römischen Organ der Solesmenserschule des Dom Mocquereau. Seine Studien tragen das charakteristische Gepräge eigenster Forschung, lassen daher die fremde Literatur meist unbeachtet, wie ich glaube, nicht zu ihrem Vorteil. Ein Fortschritt über Dom Pothier hinaus besteht darin, daß Dom Mocquereau das Gleichmaß der rhythmischen Bewegung im Prinzip verlassen hat und eine rhythmische Differenzierung der Neumen annimmt. Er sucht diese in den sanktgallischen und Metzer Neumen, da nach seiner Auffassung die Neumen an sich keinerlei verschiedene rhythmische Werte angeben, also »unrhythmisch« sind. Die Grundformen für den Aufbau des Neumenrhythmus schöpft er mehr aus einem modernisierenden Raisonnement als aus den Quellen.

Unter den deutschen Benediktinern, deren Tätigkeit vielfach der Verbreitung der Lehren ihrer französischen Ordensgenossen gewidmet ist, haben um die Neumenforschung Verdienste erworben P. Raphael Molitor mit seinen Deutschen Choralwiegendrucken 1904, die sich mit der spätmittelalterlichen Tonschrift befassen, und P. Coelestin Vivell, der einige kleinere Arbeiten lieferte, von denen die bedeutendste das Quilisma zum Gegenstande hat (Gregorianische Rundschau, Graz, IV, 1905, S. 81 ff.). In Italien hat sich der durch D. Mocquereau vertretenen Neumenerklärung R. Baralli angeschlossen; seit 1905 veröffentlicht die Rassegna Gregoriana von ihm Detailstudien über neumenschriftliche Probleme.

Auf eigenen Füßen steht Georges Houdard, dessen Buch Le rhythme du chant grégorien, Paris 1898 (Nachtrag 1899) bisher nur allseitige Ablehnung fand: seine Neumenerklärung baut sich auf einer neuen Interpretation eines harmlosen Vergleiches im Micrologus des Guido von Arezzo auf, zeichnet sich auch in der Form der Darstellung wenig vorteilhaft aus. Wieder neue Auf-

fassungen trägt ein bisher nur lithographisch hergestelltes Buch von Joseph Vos und W. Coopmanns vor: Le rhythme du chant grégorien, Hannut (Belgique) 1907.

Gutes Quellenmaterial bieten die Lichtreproduktionen von E. Bernoullis Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen, Leipzig 1898, wie namentlich die Publikationen der englischen Choralgesellschaft: The Plainsong and Mediaeval Music Society. Ich hebe darunter hervor: The Musical Notation of the Middle Ages, London 1890, das Graduale Sarisburiense, London 1894, und das Antiphonarium Sarisburiense, dessen Veröffentlichung soeben ihrem Ende zugeht. Hier seien auch des Spaniers Juan F. Riaño Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music (London 1887) erwähnt, ein Werk, dessen zahlreiche Faksimiles leider nicht immer gut gelungen sind, was bei der Wichtigkeit gerade der spanischen Neumen doppelt unangenehm berührt. Auf photographischem Wege sind die Reproduktionen spanischer Neumen in der Ausgabe des Liber Ordinum von Silos durch D. Marius Férotin (Monumenta Ecclesiae liturgica, vol. V., 1904, planches I und II) hergestellt.

Das Verdienst, die Neumenforschung auf ihre historische Basis, das Studium der außerlateinischen, orientalischen Neumen, gestellt zu haben, gehört einem Deutschen, Oskar Fleischer, dessen Neumenstudien (in drei Teilen, 1895, 1897 und 1904) von rein wissenschaftlich-geschichtlichen Absichten geleitet sind, ohne in schwebende Fragen der choralischen Restauration einzugreifen. Fleischer hat als Erster die Forderung erhoben und ausführlich begründet, daß die Notation der lateinischen Kirche nicht isoliert werden dürfe, da das ihr zugrundeliegende Akzentsystem außerhalb des Okzidents analoge Bildungen erzeugt habe. Besonders großen Erfolg hatten seine Bemühungen, die griechisch-byzantinischen Neumen zu erklären. Hier hat Fleischer der Forschung eine neue Bahn vorgezeichnet und ist des Weges ein weites Stück selber gegangen. An ihn anknüpfend erklärte Franz Praetorius die masoretischen Bibelakzente für eine Nachbildung der liturgischen Lektionsschrift der Griechen, in seiner Abhandlung über die Herkunft der hebräischen Akzente (Berlin 1901) mit einem Nachwort über die Übernahme der frühmittelgriechischen Neumen durch die Juden (Berlin 1902). Auf französischer Seite hat Aug. Dechevrens, S. J., den Zusammenhang des lateinischen Chorals mit dem orientalischen betont, wenn auch seine Études de science musicale (Bd. II und III, Paris 1898) und kleinere Schriften sich vornehmlich auf die lateinischen Neumen beschränken. Seine Vraies Mé-

lodies Grégoriennes (1902) bieten eine etwas modifizierte Darstellung seiner rhythmischen Neumeninterpretation. Um seine Ideen in weitere Kreise zu tragen, gründete Dechevrens eine eigene Monatsschrift, die Voix de St. Gall (Fribourg en Suisse), die es aber nur auf zwei Jahrgänge brachte, 1906 und 1907. Sein letztes Werk ist ein Buch, Composition musicale et composition littéraire à propos du chant grégorien, Paris 1910, das ebenfalls mehrfach auf die Neumen Bezug nimmt. Im Grunde führt Dechevrens einige Gedanken weiter und baut sie mit einem imposanten Aufwand von Arbeit und Geist aus, die sein Ordensgenosse P. Lambillotte 1855 in seiner Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien ausgesprochen hatte. Dennoch ist Dechevrens' Neumenwerk durchaus originale Arbeit. Obschon man nicht überall seinem Hang zum Systematisieren folgen kann und seine Änderungen der handschriftlichen Überlieferung zugunsten seiner theoretischen Aufstellungen zurückweisen muß, so enthalten dennoch die Arbeiten des im Dienste der Choralforschung ergrauten Gelehrten vieles, dem eine spätere Zeit die Zustimmung nicht versagen wird. Mehr noch als Dechevrens hat auf die Urgeschichte der Neumen und ihre orientalischen Vorstufen der Assumptionist P. Johannes Thibaut in mehreren Abhandlungen Rücksicht genommen, die er in Buchform unter dem Titel: Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine, Paris 1907, veröffentlichte. Der Grundgedanke seines Buches, daß die lateinischen Neumen aus Byzanz herübergenommen sind, stammt von Fleischer. Seine Identifizierung byzantinischer und lateinischer Neumen ist aber nicht immer überzeugend und bezieht einigemal Zeichen aufeinander, die weder den Inhalt, noch die Form oder den Namen gemeinsam haben. Einen wertvollen Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France veröffentlichte Amadée Gastoué (Paris 1907); er schickte ihm eine Einleitung über die Geschichte und Entzifferung der byzantinischen Neumen voraus, die leider auf die vorausgegangenen Forschungen deutscher Gelehrter keine Rücksicht nimmt. Demselben Gegenstand hat P. Hugo Gaisser eine Untersuchung gewidmet: Les Heirmoi de Pâques dans l'Office grec, Rom 1905. Für die lateinischen Neumen nähert sich Gaisser der metrisch-mensuralen Interpretation, nach dem Vorbilde der Byzantiner (vgl. Kongreßberichte der I. M.-G., Basel, S. 17 und Wien, S. 108). Wie sehr die Erforschung der außerlateinischen Neumen neuerdings an Umfang und Bedeutung zugenommen hat, bezeugen Arbeiten von Konstantin Papadopulos-Kerameus, Oskar von Riesemann und Hugo

Riemann. Papadopulos-Kerameus behandelt den Ursprung der musikalischen Notation bei den Nord- und Südslaven nach den ältesten, besonders byzantinischen Denkmälern in den Mitteilungen aus der Archaeologie und Geschichte, St. Petersburg 1906, Bd. XVII, und das Prinzip der byzantinischen Notenschrift nach den slavischen und griechischen musikliturgischen Denkmälern in den Byzantina Chronika, St. Petersburg 1906, Bd. XV. Beide in russischer Sprache verfaßte Arbeiten, die die Forschungen Thibauts in wichtigen Punkten ergänzen und berichtigen, verdienten eine Übersetzung in eine der uns geläufigen Sprachen. Oskar von Riesemann gibt in seiner Schrift, Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges, Leipzig 1909 (Beihefte der I. M.-G., Zweite Folge, Heft VIII), eine höchst willkommene Zusammenfassung der russischen Forschung, und der unermüdliche Hugo Riemann, dessen einzig dastehende Universalität allen Disziplinen der musikalischen Wissenschaft zugute kommt, behandelt in seiner Schrift Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrhundert, Leipzig 1909, die mehrere Einzelstudien des Verfassers zusammenfaßt und ergänzt Sammelbände der I. M.-G. IX, S. 1 ff. und 309 ff., Zeitschrift der I. M.-G. IX, S. 118 ff. . die schwierigen Probleme mit gewohnter Originalität. Popularisierender und leichter gehalten ist desselben Verfassers Kompendium der Notenschriftkunde (Sammlung Kirchenmusik, herausgegeben von Dr. K. Weinmann), Regensburg 1910. Auf der durch Fleischer gangbar gemachten Bahn weiterschreitend, hat Riemann namentlich die älteste byzantinische Neumenschrift untersucht und ihrer Entzifferung wesentliche Dienste geleistet. Er ist überhaupt der Erste, der eine methodische Erklärung der frühbyzantinischen Vollneumierungen gewagt hat. Einen Katalog der griechischen Handschriften des Britischen Museums in London mit Neumen veröffentlichte H. J. W. Tillyard in der Zeitschrift The Musical Antiquary, Oxford 1911, Januar- und Aprilheft, zugleich mit einer Darstellung der byzantinischen Notationsgeschichte, ein Gegenstück zu Gastoués Catalogue. Der Verfasser dieses Buches hat dann im Jahrbuch der Bibliothek Peters für 1910 die Rhythmik der lateinischen Neumen von neuem behandelt und eine den immer noch sich mehrenden Quellenaussagen konforme Lösung erstrebt. Das Resultat war, daß nicht erst die sanktgallischen und Metzer Neumen für die rhythmischen Fragen in Betracht kommen, sondern schon die ältesten Neumen eine elementare Rhythmik in sich bergen, die auf der freien Verbindung langer und kurzer Werte (Longa und Brevis) sich aufbaut, dann aber durch die genannten Neumenfamilien weiter entwickelt wurde.

Mit der Anzeige zweier Quellenwerke kann diese Übersicht abschließen: der genannte Forscher J. Thibaut veröffentlicht soeben eine Sammlung von Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'Église latine, die einige Neumenschätze der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg der Öffentlichkeit vorlegt und an der Hand von Lektionsnotierungen den Beweis der Kontinuität der Neumenentwicklung vom Osten zum Westen zu erbringen sucht. Der Hymnologe H. M. Bannister bereitet die Herausgabe einer Auswahl der wichtigsten Neumendenkmäler der Vatikanischen Bibliothek zu Rom als Paleografia musicale Vaticana vor, welche die Schätze der päpstlichen Bücherei in sachkundiger Gruppierung und gelungener Lichtdruckreproduktion vor uns ausbreiten wird, nachdem derselbe Gelehrte schon 1904 gelegentlich der gregorianischen Feste in Rom durch seinen Catalogo sommario della Esposizione gregoriana auf die vatikanischen Neumendenkmäler aufmerksam gemacht hatte. Ohne Zweifel wird das umfangreiche Quellenwerk unser Wissen von den Neumen um ein Bedeutendes weiterbringen.

Auf ein halbes Jahrhundert sorgsamer Arbeit vermag die Neumenforschung heute zurückzublicken. Mit einer fast romantischen Sehnsucht hat sie diejenigen erfüllt, die ihr ihre Geheimnisse zu entreißen versuchten. Und doch sind wir noch vom Ziele entfernt. Der Widerstreit der Anschauungen ist namentlich in Sachen des Rhythmus bedeutend und unerfreulich. Eine Einigung und Überwindung der Probleme wird sich dann erst erzielen lassen, wenn man allseitig ernstlich sich bestrebt, die Tatsachen der Vergangenheit nicht an dem Nutzen zu messen, den sie liebgewonnenen Vorstellungen und praktischen Gewohnheiten zuführen können, sondern sie um ihrer selbst willen, um der geschichtlichen Wahrheit willen aufzusuchen. Jedenfalls aber wird dasjenige Stadium der Neumenforschung sein Ende erreicht haben — man muß es wenigstens wünschen —, das die lateinische Choralschrift unabhängig von den liturgischen Notierungen des Orients betrachtete.

I. Kapitel.

Ursprung der Neumen.

Das Wort »Neume« geht in letzter Linie auf das griechische νεῦμα zurück, »Wink«, »Gebärde«. Die Lateiner haben aus dem griechischen Neutrum ein Femininum gemacht, neuma, neumae. Heute gebrauchen die Franzosen das Wort als Masculinum: »le neume«, die Deutschen als Femininum: »die Neume«. Seine Deutung bei den lateinischen Autoren des Mittelalters ist eine doppelte, die ursprüngliche und eine abgeleitete. Zuerst besagt neuma soviel wie melodische Bewegung, musikalische Figur. In diesem Sinne umfaßt es die Einheit mehrerer Töne, die eng zusammengehören, einen für sich bestehenden musikalischen Inhalt besitzen. Also nennt der Verfasser der Musica Enchiriadis (10. Jahrh.) die melodischen Formeln, an denen die Chorallehrer den angehenden Sängern die Eigenheiten der Tonarten erläuterten, neumae: »Usitata neuma regularis ad primum tonum haec est: Noannoeane« (Gerbert, scriptores I, 179[b], ebenso 181[a] u. a.). Theoretisch formuliert hat diese Bedeutung des Wortes neuma Guido von Arezzo zu Beginn des XV. Kap. seines Micrologus, wo er neuma mit pars cantilenae identifiziert; sie könne größer und kleiner sein und sich aus einer oder zwei musikalischen Silben zusammensetzen, die wiederum aus einem oder mehreren Tönen bestehen. Die Zeichen für den einzelnen Ton und die einfachen Tonverbindungen heißen dann notae (so schon bei dem ersten lateinischen Autor, der sie ausführlicher behandelt, Aurelianus Reomensis in Kap. XIX seiner Musica Disciplina, Gerbert, scriptores I, 55 ff.), notae musicae, notae compositae, notae usuales, consuetudinariae (so in der Musica des Hucbald, bei Gerbert, scriptores I, 117[a], 118[a]). Die Neumentabelle in der Montecasinensischen Handschrift bei Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, hat die Überschrift: de accentis vel nomina notae. Als Bezeichnung für gewisse wortlose melodische Formeln, Vokalisen, läßt sich das Wort neuma durch das ganze Mittelalter hindurch bis in die neuere Zeit nachweisen. So hieß die dem

Wort *Alleluja* im gleichnamigen Meßgesang angehängte Tonreihe Neuma; ebenso die Vokalise, die an Festtagen gewisse Antiphonen und Responsorien schmückte[1]. In demselben Sinne ist aber sehr häufig auch das Wort pneuma verwendet worden, von πνεῦμα Hauch. Bei den Griechen des Mittelalters war πνεῦμα der lebendige Vortrag eines Textes, wie er in seiner logischen Gliederung zum Ausdruck kam, also die lebendige Satzinterpunktion. In den griechischen Klöstern hieß darum der Rezitator pneumatorhetor, weil er nach dem pneuma, der Interpunktion, zu rezitieren hatte[2]. Man könnte geneigt sein, die Bedeutung von melodischer Formel, Vokalise, zunächst für das Wort pneuma in Anspruch zu nehmen. Dem steht aber die Verwendung des Wortes neuma in diesem Sinne schon bei den ältesten lateinischen Autoren des Mittelalters, wie Hucbald, entgegen. Jedenfalls müßte dann die Vermengung beider Worte schon recht früh vor sich gegangen sein.

In einem engeren Sinne bedeutet neuma soviel wie Tonzeichen. Da aber die liturgische Gesangsmusik von Anfang an und nach dem jüdischen Vorbild nicht ausschließlich syllabisch ist, sondern Tonverbindungen, Tonfiguren mancherlei Art zu Hilfe nimmt, bezeichnet neuma nicht nur das Zeichen für einen einzigen Ton, sondern auch für gewisse Tongruppen. Es scheint, daß diese Bedeutung die jüngere ist und nicht über das 10.—11. Jahrhundert zurückgeht. Also ist neuma verstanden, wenn ein dieser Zeit angehöriger Anonymus Vaticanus sagt: de accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma (Cod. Palat. 235, fol. 38ᵛ). Hier ist neuma ein schriftliches Tonzeichen. In seinem Kommentar zum XV. Kapitel des Guidonischen Micrologus sagt Aribo (Gerbert, scriptores II, 226ᵇ): neumae nempe unius soni fiunt repercussione, cum simplices sunt, i. e. vel una virgula, vel una jacens, vel cum duplices aut triplices in ejusdem sunt soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant. Der etwas jüngere Engländer Cotto (zweite Hälfte des 11. Jahrh.) stellt die neumae usuales in Gegensatz zu den neumae a Guidone inventae (Gerbert, scriptores II, 257ᵇ). Von da an sind neumae allgemein die Zeichen der musikalischen Schrift.

Es könnte Bedenken erwecken, der gesamten Entwicklung einer Tonschrift einen Namen zuzuweisen, den sie erst sich aneignete, als sie bereits mehrere Jahrhunderte hindurch und aus kleinen Anfängen in verschiedener Richtung sich ausgebildet hatte. Die Orientalen haben ihre liturgische Tonschrift nicht mit diesem Namen

[1] Vgl. zahlreiche Belege bei d'Ortigue, Dictionnaire du plain chant, S. 911 ff.
[2] Fleischer, Neumenstudien Bd. I, S. 92.

belegt, er ist Eigentum der lateinischen Quellen. Dennoch hat er seit langem das unbestrittene Heimatrecht in der Musikhistorie. Seine Übertragung auf die ganze Entwicklung der liturgischen Tonschrift findet ihre Rechtfertigung darin, daß diese trotz aller Differenzierungen der Zeichen in den verschiedenen Ländern durchaus organisch verlaufen ist. Der Komplex von Zeichen, die vom 10.—11. Jahrhundert an als neumae uns entgegentreten, insbesondere das ihnen zugrundeliegende Prinzip der Zeichenbildung, ist keine Schöpfung dieser Zeit; ein Blick auf frühere und nichtlateinische Aufzeichnungen liturgischer Gesänge belehrt über das hohe Alter seiner Schriftelemente.

In letzter Linie — und damit erklärt sich der Name restlos — sind die Neumen genannten Zeichen nichts anders als die graphische Wiedergabe von Winken, Bewegungen der Hand, vermittelst deren der Chorleiter seine Sänger zu dirigieren gewohnt war. Eine solche Einzelbewegung mit der Hand ist ein echtes neuma, und aus den neumata setzt sich die antike Cheironomie zusammen, die Kunst, den Gang einer Melodie durch Handbewegung wiederzugeben, sinnbildlich zu machen. Dies Dirigieren mit der Hand, die Cheironomie, war eine Praxis fast aller Kulturvölker der alten Zeit. Sie ist für die Griechen bezeugt wie für die Juden der Synagoge. Im ganzen griechischen Mittelalter wurde sie geübt, und manche der mittelgriechischen Tonzeichen wurden direkt cheironomische genannt. Ebenso läßt sich die Cheironomie im lateinischen Mittelalter nachweisen. Handbewegungen des Chorleiters, Cheironomikos oder Magister, stellten die Melodie dar und zeigten sie den Sängern an, die sie auswendig zu singen hatten. Stieg die Melodie, so auch die Hand des Dirigenten, fiel sie, so auch diese. Wurde die Cheironomie sorgfältig ausgeführt, so konnte sie wohl das spätere und heutige Notenbuch ersetzen, wenn wir dabei an Gesänge denken, die weder an Umfang noch an Beweglichkeit über ein gewöhnliches Maß hinausgingen[1]. Daß aber die Cheironomie

[1] Zuerst hat auf diese merkwürdige Praxis, die einen der Schlüssel zur Lösung des Neumenproblemes in sich birgt, hingewiesen P. Ambr. Kienle in seinen Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangchöre, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, 1885, S. 158 ff. Fleischer hat dann in den Neumenstudien Bd. I, S. 27 ff., den Kreis der Untersuchung weiter gezogen und die Cheironomie als Übung einer älteren Zeit und außerhalb der lateinischen Verwendung sichergestellt. Dabei kann nicht zweifelhaft sein, daß die Lateiner sie von den Byzantinern übernommen haben. Was der Montecasinenser Mönch Johannes über das Dirigieren des Kirchenchores sagt (vgl. Bd. I, S. 224 dieses Werkes) ist eine getreue Kopie der byzantinischen Übung. Über die Cheironomie der Griechen des Mittelalters vgl. noch Thibaut, Origine byzantine etc., p. 55 ff., und Bd. I, S. 248, Anm. 4 dieses Buches.

schon in ganz alter Zeit sich nicht auf einfache Handbewegung nach oben und unten beschränkte, also dem Grundriß der melodischen Linie folgte, sondern auch gewissen Vortragsmanieren dienstbar gemacht wurde, ergibt sich mit Sicherheit aus der Bemerkung eines jüdischen Autors, daß eine trillerartige Figur durch eine zitternde Bewegung der Hand angedeutet wurde[1]. Diese Doppelfunktion hat die Cheironomie und ihre schriftliche Fixierung, die Neumenschrift, durch ihre ganze Entwicklung hindurch begleitet; beider Aufgabe war es, nicht nur Tonhöhen, sondern auch gewisse Nuancen des Vortrages zu versinnbildlichen. Unter den Neumenzeichen des Ostens, wie denen des Westens gibt es daher solche, die durch steigende, fallende oder auf der erreichten Höhe liegenbleibende Schriftzüge den Gang der Melodie kenntlich machen; andere aber sollen auf die rhythmischen und dynamischen Unterscheidungen oder Effekte besonderer Art hinweisen.

Auf dem Wege von der Cheironomie zu ihrer Darstellung in der Schrift wird eine der wichtigsten Stationen durch die Akzentzeichen gebildet, welche die Betonungsverhältnisse der Worte und Wortverbindungen sicherstellten. Sie haben vornehmlich das Material für den Aufbau der Neumenschrift geliefert, indem diese aus ihnen ihre Grundzeichen auswählte und für ihre Zwecke umgestaltete. Dieser Hergang hat nichts Auffälliges, da die Akzente im Altertum mehr wie in späterer Zeit eine melodische Kraft besaßen[2]. Sobald man einmal von der mehr instrumentalen Buchstabenschrift absah, vielmehr eine Aufzeichnung erstrebte, die dem lebendigen Vortrag eines Textes sich anschließen sollte, lag es nahe, diejenigen Zeichen zu Hilfe zu nehmen, vermittelst deren man die Modulation der Sprache sinnfällig zu machen gewohnt war. Dennoch lassen sich nicht alle Neumen aus den Akzenten ableiten; einige verdanken ihren Ursprung direkt der cheironomischen Praxis, und zwar wie es scheint namentlich solche, die weniger die Fixierung von Tonhöhen, als die Darstellung von Spezialitäten des Vortrages zur Aufgabe hatten. Alles zusammengenommen, leitet die Neumenschrift

[1] Fleischer, l. c. S. 34.

[2] Bekanntlich bildete die Beobachtung der Akzente (im engeren und weiteren Sinne) einen wichtigen Bestandteil der antiken oratorischen Kunst. Wir wissen, daß die Redner sich durch Musiker darin unterweisen und sogar durch Flötenspiel begleiten ließen, um ihre Aussprache auf der durch die Akzente und Tonfälle geregelten Höhe zu halten. Selbst beim Auftreten in der Öffentlichkeit zogen manche den Flötenspieler zu Hilfe, der sich hinter den Redner versteckte und ihn durch gelegentliches Erklingenlassen seines elfenbeinernen Instrumentes veranlaßte, die Stimme zu heben oder zu senken. (Vgl. Cicero, de Oratore III, 60, und Aulus Gellius, Noctes Atticae I, 11.)

ihre Zeichen aus zwei Quellen ab: aus der Cheironomie und den Akzenten.

Schon die alten Inder besaßen, wie Fleischer ausführlich dargelegt hat[1], eine Reihe von Akzentzeichen zur Fixierung des feierlichen Vortrages ihrer heiligen Texte. Einige darunter könnten nach Form und Inhalt als Vorbilder der späteren griechischen Akzente gelten, wenn man einen Zusammenhang der beiden Akzentsysteme überhaupt gelten ließe. Merkwürdig ist jedenfalls, daß das indische Tremolozeichen (der Pluta-Akzent), das einem zitternden Ton entspricht, sich in derselben Form und mit derselben Bedeutung bei den Hebräern, Griechen, Armeniern wie Lateinern findet. Seine Gestalt ist seiner Ausführung nachgebildet. Sonst aber läßt sich eine Einwirkung der indischen Akzente auf die Ausbildung der Tonschrift nicht nachweisen. An der Spitze der Neumengeschichte stehen vielmehr die griechischen Akzente, Prosodien[2], die eine Erfindung des Grammatikers Aristophanes von Byzanz (blühte um 200 vor Chr.) genannt werden, obschon sie erst viel später zu regelmäßiger schriftlicher Verwendung gelangten. Von Aristophanes an gehören Unterweisungen über den Akzent und seine Bedeutung für die korrekte Aussprache der Worte und Sätze zum unentbehrlichen Rüstzeug der Sprachgelehrten, zuerst der griechischen, aber auch ihrer lateinischen Nachfolger. Der Name für die Akzente ist προσῳδία, »Zugesang«, und von diesem ist der lateinische Accentus nur die genaue Übersetzung. Nach Aristoxenus enthält auch die gewöhnliche Rede einen gewissen Gesang, der durch die Wortakzente gebildet wird. Musica cujus imago prosodia, sagt Varro, und Martianus Capella nennt den Akzent die anima vocis et seminarium musices[3]. Das Bewußtsein des Zusammenhanges der Neumen mit den Akzenten erhielt sich bis weit ins Mittelalter. Der schon (S. 15) erwähnte Anonymus Vaticanus bezeugt ihn mit den Worten: Ortus quoque suus (d. h. des cantus) atque compositio ex accentibus toni vel ex pedibus sillabarum ostenditur. Ex accentibus vero toni demonstratur in acuto et gravi et circumflexo, und weiter: De accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma.

Das ausgebildete, von den meisten griechischen und römischen Grammatikern überlieferte Akzentsystem umfaßt vier Klassen von Zeichen, τόνοι Tonzeichen, χρόνοι Zeiten, Dauerzeichen, πνεύματα Hauche und πάθη Vortragszeichen[4]:

[1] Neumenstudien I, S. 49 ff.

[2] Ebenda I, S. 56 ff.

[3] Zahlreiche Belegstellen für die melodische Natur der Akzente im Altertum bei Fleischer, l. c. und in der Paléographie musicale t. I, p. 96.

[4] Vgl. Fleischer, l. c. S. 62, und ihm nachfolgend Thibaut, Origine byzan-

I. Tonoi.

1. προσῳδία ὀξεῖα, accentus acutus, der hohe Ton . . . /
2. προσῳδία βαρεῖα, accentus gravis, der tiefe Ton. . . \
3. προσῳδία περισπωμένη, accentus circumflexus, Verbindung von Acut und Gravis. . . . . ^

II. Chronoi.

4. προσῳδία μακρά, accentus longus, der lange Ton . . –
5. προσῳδία βραχεῖα, accentus brevis, der kurze Ton. . ˘

III. Pneumata.

6. προσῳδία δασεῖα, spiritus asper, starker Hauch. . . . ⊢
7. προσῳδία ψιλή, spiritus lenis, schwacher Hauch . . . ⊣ [1]

IV. Pathe.

8. ἀπόστροφος, apostrophus, Apostroph . . . . . ϶
9. ὑφέν, conjunctio, Verbindung zweier Wörter zu einem ‿
10. (ὑπο)διαστολή separatio, Trennung zweier Wörter. . . ϶

Die drei tonoi genannten Akzente — einige Lateiner nannten sie auch tenores[2] — haben eine musikalische Bedeutung; die προσῳδία ὀξεῖα zeigt einen hohen, die βαρεῖα einen tiefen Ton an, die περισπωμένη die Verbindung beider. Die προσῳδία μακρὰ und βραχεῖα haben rhythmischen Inhalt. Diomedes sagt: in illis (dem Acutus, Gravis und Circumflexus) sonos, in his (dem accentus longus und brevis) tempora dinosci videmus. Daseia und Psile wären für die Lateiner überflüssig gewesen, da sie den Buchstaben H als Zeichen der starken Aspiration verwendeten, die schwache überhaupt nicht andeuteten. Daß sie aber beide Zeichen immer wieder anführen, beweist, wie nachhaltig der Einfluß der griechischen Lehrmeister bei ihnen war.

---

tine, p. 25, sowie D. Mocquereau, Nombre musical grégorien t. I, p. 133, in der Sammlung der Grammatici latini von Keil z. B. die Ars grammatica des Donatus (IV, 371 ff.), die Erklärung des Sergius dazu (IV, 482 ff.), die Ars gramm. des Diomedes (I, 434 ff.) de Arte grammatica des Marius Victorinus (VI, 193 ff.), das Fragmentum Donatianum (VI ,274 ff.). Der Anticircumflexus, von dem moderne Forscher das Neumenzeichen des lateinischen Pes ableiten, gehört nicht zum System der antiken prosodischen Zeichen.

[1] Diese Form des spiritus asper und lenis findet sich in den byzantinischen liturgischen Lektionsbüchern das ganze Mittelalter hindurch.

[2] So Donatus: *Tonos alii accentus, alii tenores nominant.* Anders das Fragmentum Donatianum: *Accentus sunt tres, acutus, gravis et circumflexus. Reliqui enim quattuor, longus, brevis, lenis, aspiratus, tenores potius quam accentus dictionis sunt existimandi.*

Zugleich mit der griechischen Kultur drang dies Akzentsystem in die ganze literarische Welt. Die Handschriftenschreiber haben es seit dem 5. Jahrh. nach Chr. angenommen. In dieser Zeit fand es in die Aufzeichnungen christlicher liturgischer Texte Eingang, wie aus der Bemerkung einer dem Prosper Aquitanus zugeschriebenen Schrift erhellt: Restat musicorum voluptas; habes organum ex diversis fistulis apostolorum doctorumque omnium ecclesiarum aptatum quibusdam accentibus, gravi acuto et circumflexo[1]. Hier stehen die Akzente im Dienste der lateinischen Kirche, gehören zum Apparat der liturgischen musikalischen Schrift, und es bezeugt auch dieser Ausspruch einer jedenfalls sehr frühen Quelle den direkten Zusammenhang der Akzente und Neumen.

Der Akzentcharakter ist die augenfälligste Eigentümlichkeit der Neumenschrift auf ihrer Wanderung vom Osten nach dem Westen geblieben und selbst in ihrer letzten Entwicklung zur lateinischen Quadratnotenschrift nicht ganz untergegangen. Eine andere Eigenschaft der Neumenschrift, die man bisher aus ihrem Verhältnisse zu den Akzenten ableitete, ist eine gewisse tonale Unbestimmtheit wenigstens einiger ihrer Spielarten. Wie die Akzente im Altertum nur das Steigen und Fallen der Stimme im allgemeinen, nicht aber sichere Tonhöhen angaben, sind auch die Neumen zuerst — so pflegt man es bisher meist auszudrücken — im Sinne einer weniger deutlichen Notierung verwendet worden. Wieviel der Acutus steigt und der Gravis fällt, läßt sich nicht immer dem Zeichen entnehmen; es muß durch Auswendiglernen der Singweise oder durch die erläuternde Cheironomie des Chorleiters sichergestellt werden, welche die melodische Bewegung genau abzumessen vermag. Das ist die Auffassung, welche das der Neumenforschung bisher zugeführte Quellenmaterial zu rechtfertigen schien; solange die lateinischen Neumen als direkt aus den Akzenten hervorgegangen gelten konnten, war sie nicht zu umgehen. Heute treten die orientalischen Neumen in den Gesichtskreis der Wissenschaft, und es tun sich neue Zusammenhänge auf, welche die Wurzeln der lateinischen Neumen zurückschieben. Insbesondere erweist sich, daß die Akzente in den ältesten byzantinischen Neumen bestimmte tonale Funktionen erfüllten. Wir müssen daraus schließen, daß ihnen bei der Aufnahme in die Neumenschrift überhaupt ein konkreter melodischer Inhalt zugewiesen wurde, der dann im Laufe der Zeit, wenigstens bei der Wanderung der Neumen in den Westen, abhanden kam.

[1] De promissionibus, bei Migne, Patr. Lat. LI, 856.

II. Kapitel.

Die orientalischen Lektionszeichen.

Das älteste Dokument liturgischen Gesanges, das im Original auf uns gekommen ist, liegt in einem Papyros der Bibliothek des Erzherzogs Rainer in Wien vor. Es stammt aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts und enthält einige Solostücke für Epiphanie und das Fest des hl. Johannes Baptista in griechischer Sprache, ist also für eine griechische Kirche geschrieben worden[1]. Tonzeichen sind darauf nicht zu entdecken. Auch aus der nächsten Zeit sind keine Aufzeichnungen eigentlich melodischer Art erhalten, wohl aber solche von liturgischen Lesungen aus den hl. Schriften, den Evangelien, Episteln, also Perikopen. Die Zeichen machten die Formeln deutlich, mit welchen die Vorleser die liturgischen Texte auszustatten gewohnt waren. In solchen Notierungen können wir eines der ersten Entwicklungsstadien der zu Neumen umgeformten Akzente erblicken.

Daß man zunächst Lesetexte mit besonderen Vortragszeichen versah und nicht solche, die zum ausgebildeten musikalischen Vortrag bestimmt waren, könnte auffallen. Man hat gelegentlich daraus den Schluß gezogen, daß die ältesten Liturgien überhaupt nur ganz einfache, rezitativische Weisen gekannt hätten und die Gesänge von ausgesprochen melodischer Haltung jünger seien[2]. Es ist aber eine unleugbare Tatsache, daß die Kirche schon in einer unsern ältesten

---

[1] Vgl. Bd. I, Ursprung und Entwicklung der lit. Gesangsformen, S. 40 ff.

[2] Es bleibt freilich bei unserer lückenhaften Kenntnis der Vorgänge in der Zeit vor dem 10. Jahrhundert immer noch die Möglichkeit offen, daß die liturgischen Lesezeichen nicht eine Vorstufe, sondern eine Parallelbildung zu den ältesten byzantinischen Neumen darstellen. Ähnlich verhalten sich ja auch die lateinischen Lektionszeichen und Neumen. Beide erscheinen in unseren Dokumenten ungefähr zu gleicher Zeit, und die Neumen lassen sich nicht als eine Weiterbildung der Lektionszeichen auffassen, eher diese als eine Auswahl aus jenen. Ein Forscher von der Bedeutung des Konstantin Papadopulos-Kerameus vertritt geradezu die Behauptung, daß die ekphonetischen Zeichen nicht die Grundlage der griechischen Neumen sein könnten. (Byzantina Chronika t. XV, p. 49 ff.)

Neumierungen weit vorausliegenden Zeit, dem 4. Jahrhundert, Gesangsformen von musikalischer Eigenart bei sich duldete und begünstigte; man denke an die Hymnen des Ephrem und seiner Nachfolger im Morgen- und Abendlande, wie an das Allelujajubilieren[1]! Es geht daher nicht an, aus dem etwaigen späteren Vorkommen einer Notierung melodisch ausgewachsener Formen die spätere Einfügung dieser in die Liturgie abzuleiten. Angesichts des im Orient noch heute gepflegten Singens nach dem Gedächtnis, der Praxis der Cheironomie, namentlich aber der Tatsache, daß gesangliche Teile der Liturgie immer Sängern von Fach überlassen waren, läßt sich eher die Meinung vertreten, daß für eine Notierung der Gesänge der Liturgie weniger ein Bedürfnis vorhanden war, als der Lese- und Rezitationsstücke, die nicht immer und ausschließlich von gelernten Sängern ausgeführt wurden. Als man dann später dazu überging, auch melodischere Formen durch die schriftliche Aufzeichnung einer sicheren Überlieferung teilhaftig zu machen, konnte man darauf verzichten, eine neue Tonschrift zu erfinden. Es war natürlich, daß man die vorhandene Lektionsschrift weiterbildete, durch Mehrung und Umformung der Zeichen sie zur Lösung der neuen Aufgabe befähigte.

Fast alle christlichen Liturgien des Orients haben ihre eigene Tonschrift für die liturgischen Lesungen wie für die Gesänge, insbesondere die armenische, syrische und georgische. Diese Neumenfamilien sind aber nicht oder nur wenig erforscht, so kostbare Aufschlüsse sie auch über die ältesten europäischen Kirchengesänge und Neumen geben könnten. Man beginnt ja erst in unsern Tagen die orientalischen Liturgien und ihren Gesang wissenschaftlich zu würdigen. Da nur wenige Dokumente derselben bisher den Staub der Bibliotheken verlassen haben, sie naturgemäß auch nur solchen Musikforschern zugänglich sind, die zugleich die Kenntnis der Sprachen des Orients sich angeeignet haben, so wird noch viele Zeit vergehen, bis die musikalische und notenschriftliche Geschichte jener merkwürdigen Welt den gebührenden Platz in der musikwissenschaftlichen Forschung einnehmen wird. Im allgemeinen darf wohl der Konservatismus, der die orientalischen Kulturen auszeichnet, veranlassen, gegenwärtigen künstlerischen Zuständen in den orientalischen Kirchen ein hohes Alter zuzuweisen. Aber auch der liturgische Gesang des Ostens hat seine Wandlungen durchgemacht, und nicht alles, was spätmittelalterliche und neuzeitliche Quellen überliefern, ist ein getreues Abbild des Ursprünglichen.

[1] Vgl. Bd. I, S. 31 ff.

Von den Lektionsschriften der außerlateinischen Kirchen ist bisher namentlich diejenige näher untersucht worden, die sich in den griechischen Lektionsbüchern, Lektionarien des frühen Mittelalters findet. Da der technische Ausdruck für die feierliche liturgische Lesung, gehobene Aussprache eines Textes im rezitativischen Vortrag ἐκφώνησις ist, so hat man sie auch die ekphonetische Schrift genannt[1]. Ihre Zeichen stehen in offenbarem Zusammenhange mit den altgriechischen Prosodien. Sie bilden aber auch wenn nicht den ersten, so doch einen der Ringe in der langen Kette, deren Glieder die orientalischen, die mittelgriechischen und schließlich die lateinischen Neumen sind. Als ältestes Denkmal der ekphonetischen Schrift gilt der Codex Ephraemi der Pariser Nationalbibliothek, Cod. graec. 9, der Palimpsest des alten und neuen Testamentes, den einige ins 4., andere ins 5. oder 6. Jahrhundert setzen[2]. Die rezitativischen Vortragszeichen darin sind freilich unzweifelhaft jünger und stammen von der Hand, welche das Buch für die liturgische Verwendung einrichtete[3]. Sie sind mit schwarzer Tinte geschrieben, während die späteren Lektionarien die ekphonetischen Zeichen regelmäßig rot schreiben, bis zum 14. Jahrhundert, wo diese Lektionsschrift verschwindet. Die Neumenzeichen stehen nicht bei jedem Worte, sondern am Anfang, Ende oder auch in der Mitte der Satzteile, wo der Tonfall wechseln soll, und zwar teils über, teils unter, teils neben dem Text. Wie noch beim Rezitativ der heutigen Liturgien, steht schon hier die rezitativische Modulation in engstem Zusammenhang mit der syntaktischen Gliederung des Textes. Die Zahl der vollständig oder fragmentarisch erhaltenen Lektionarien, Evangeliarien und Praxapostoli (πράξεις τῶν ἀποστόλων = acta apostolorum) aus der griechischen Kirche ist

---

[1] Also zuerst Tzetzes in seiner Abhandlung Ἡ ἐπινόησις τῆς παρασημαντικῆς τῶν κατὰ τὸν μεσαίωνα λειτουργικῶν καὶ ὑμνολογικῶν χειρογράφων τῶν ἀνατολικῶν ἐκκλησιῶν. Athen 1886. Ihm nachfolgend Papadopulos-Kerameus, Byzantina Chronika, t. XV, Thibaut, Origine byzantine, p. 17, Praetorius, Die Herkunft usw., S. 4, Gastoué, Catalogue, p. 4. Der erste, der die bis dahin fast nur den Palaeographen bekannten Tonzeichen einer Untersuchung würdigte, ist Fleischer, Neumenstudien I, S. 69 ff.

[2] Vgl. darüber Fleischer, l. c., S. 73 ff., Gastoué, l. c., p. 5 und 73 ff. sowie pl. I, Thibaut, l. c., p. 19 und Praetorius, Die Herkunft der hebräischen Akzente, S. 2.

[3] Gastoué, l. c., p. 65. Abbildungen alter ekphonetischer Handschriften bei Omont, Facsimiles des anciens Mss. grecs ... de la Bibl. Nationale, planches XVI à XXII, Gastoué, l. c. pl. I und II, Konst. Papadopulos-Kerameus in den Byzantina Chronika t. XV, 1908, Tab. I zu S. 70, Thibaut, l. c., pl. I—III. Praetorius, l. c., S. 40, druckt ein ekphonetisch notiertes Evangelium aus einer Berliner Handschrift ab.

groß. Hauptfundorte solcher Notierungen sind die Pariser Nationalbibliothek[1], die Kaiserl. Bibliothek zu St. Petersburg[2], diejenige der griechischen Patriarchate in Jerusalem und in Konstantinopel, um nur sie zu nennen.

Die Namen der griechischen Lektionsneumen waren verschollen, bis sie aus einer Handschrift des 10.—11. Jahrhunderts im Kloster Leimon auf der Insel Lesbos von Papadopulos-Kerameus veröffentlicht wurden. Eine ältere Tabelle ekphonetischer Neumen hat Tzetzes in der Nationalbibliothek zu Athen gefunden, leider aber daraus nur die Namen der Zeichen herausgegeben[3]. Über ihre Bedeutung lassen sich bei dem Mangel einer authentischen Erklärung aus alter Zeit nur Mutmaßungen aufstellen. Die Zeichen sind diese:

1. Oxeia / ist der Accentus acutus, die προσῳδία ὀξεῖα. Sie bedeutet jedenfalls einen höheren Ton oder das Steigen der Stimme. Sie kommt auch doppelt vor, // Oxeia diple, und bedeutet dann wohl ein höheres Steigen (ob direkt oder stufenweise, bleibt dahingestellt) oder die zweifache Dauer. Wir finden das Zeichen in allen alten Neumensystemen wieder, in den syrischen und armenischen. Die Lateiner nennen es die Virga.

2 Das Gegenbild der Oxeia ist die (Prosodia) Bareia \. Sie bedeutet wohl einen Gang in die Tiefe oder die tiefere Ausführung des durch sie eingeleiteten Satzteiles. Sie kommt auch doppelt vor: \\ Bareia diple.

3. Die Kathiste ⌙ hat den Namen von ihrer geschwungenen Form und wird unter die Textlinie gesetzt. Ihre Bedeutung ist wohl die einer melodischen Figur, die ihrer äußeren Form entspricht, also die Verbindung von Hebung und Senkung. Wenig-

[1] Gastoué l. c., p. 73 ff. Einige Lektionsbücher mit ekphonetischen Zeichen besitzt auch das Londoner Britische Museum; vgl. Tillyard im The Musical Antiquary, 1911, S. 80 ff.

[2] Dieselbe besitzt auch einige lateinischen Lektionarien mit ekphonetischen Zeichen aus dem 6. und 7. Jahrh., auf die zuerst Dom Ant. Staerk in seiner Publikation: Les manuscrits latins du Ve au XIIIe siècle conservés à la Bibl. impériale de Saint-Petersbourg, t. I, p. XV hingewiesen hat.

[3] Thibaut, l. c., p. 20, reproduziert die von Papadopulos-Kerameus gefundene Tabelle ekphonetischer Zeichen in einem Faksimile, welches in seiner zweiten Hälfte durch gewöhnliche Drucktypen hergestellt ist, ohne eine Erklärung des merkwürdigen Verfahrens zu geben. Statt ὁτωλαὶ muß es natürlich ὁτπλαὶ heißen. Auch sonst erweckt die Verfassung der Tabelle wenig Vertrauen; sie ist flüchtig niedergeschrieben, wiederholt einige Namen und läßt bei einigen die Neumen aus. Die Veröffentlichung der Tabelle in der athenischen Handschrift wäre sehr wünschenswert; nach ihrem Texte zu schließen, ist sie sorgfältiger abgefaßt, als die von Thibaut veröffentlichte der Lesbischen Handschrift.

stens hat die spätere mittelgriechische Tonschrift dasselbe Zeichen in der Bedeutung einer Verzierung von drei Noten, deren mittlere die höchste ist: ebenso kennen es die lateinischen Neumen und zwar mit derselben Bedeutung. Nur wird der rezitativische Charakter der liturgischen Lesung für die ekphonetische Kathiste die Verteilung der Bestandteile des Zeichens auf mehrere Silben nahelegen.

4. Die Syrmatike ~ könnte das Gegenbild der vorigen Neume sein und dann dem lateinischen Porrectus entsprechen, der Flexa resupina. Sie steht regelmäßig unter dem Text.

5. Die Paraklitike ⸝ ⸜ ⸝, deren Name von παρακλίνω oder παρακαλῶ abgeleitet wird, ist ihrem tonalen und rhythmischen Sinne nach dunkel. Vermerkt sei, daß die zweite der drei Formen Ähnlichkeit mit dem lateinischen Torculus resupinus, die dritte mit dem Porrectus der italischen und Metzer Neumen hat.

6. Die Kremaste ap' exo ⸜ ⸜ wird der προσῳδία περισπωμένη, dem Accentus circumflexus, entsprechen, wenn man nicht diesen mit der Syrmatike identifizieren will. Vielleicht deutet sie eine Tonbewegung an, die zuerst steigt, dann fällt. Sie wäre dann das Urbild des armenischen Baroig und der lateinischen Clivis oder Flexa. Jedenfalls ist ihr Gegenbild

7. Die Kremaste ap' eso ⸜ ⸜, die vielleicht eine steigende Verbindung der Töne angibt, wie der armenische Pusch und der lateinische Podatus.

8. Der Apostrophos ❜ ist die gleichnamige Figur der griechischen Grammatik und steht unter wie über dem Text. Es kommen auch mehrere Apostrophe vor: Apostrophoi syndesmoi ❜❜: sie stehen aber meist über dem Text. In der späteren, byzantinischen Tonschrift bedeuten sie die bebende, tremolierende Tonwiederholung, wie die lateinische Bistropha und Tristropha, die ebenfalls vielfach aus zwei, beziehungsweise drei Apostrophen geformt ist. Das dem Apostrophos entsprechende armenische Zeichen bedeutet eine melodische Schlußformel.

9. Die Hypokrisis ist aus dem Apostroph oder der Diastole hervorgegangen, deren sie bald zwei, bald drei untereinanderreiht ⁝, ⁝. Oft werden die Elemente in einem Zuge geschrieben und gleichen dann einer Form des lateinischen Climacus oder einem Quilisma descendens. Die byzantinische Neumenschrift bezeichnet mit der Hypokrisis zwei oder drei absteigende Töne.

10. Die Synemba ⏑, das ὑφὲν der griechischen Prosodie, wird immer unter den Text gesetzt. Seine Bedeutung ist dunkel. Keines-

falls wird es sich mit dem gleichen Zeichen in der bekannten doppelnotierten Handschrift von Montpellier[1] in Beziehung bringen lassen, das Buchstaben miteinander verbindet, die liqueszierenden Tönen entsprechen.

11. Das Kentema • oder ς, dessen Bedeutung ebenso ungewiß ist, besteht aus einem nach rechts gewendeten Punkte. Es stehen auch mehrere κεντήματα zusammen, als δύο κεντήματα •• ςς, τρία κεντήματα ••• ςςς.

12. Die (Prosodia) Teleia + endlich, ein Kreuzzeichen, steht am Ende eines Abschnittes oder einer Phrase und hat vielleicht noch mehr syntaktischen als melodischen Wert. Sie kommt in allen byzantinischen Neumenhandschriften vor.

Das ist das System der ältesten byzantinischen Lektionszeichen. Einige davon tragen die Herkunft aus den Prosodien der Grammatiker deutlich zur Schau, andere sind selbständige Schöpfungen der Handschriftenschreiber. Über ihre Verwendung haben Fleischer[2], Thibaut[3] und Praetorius[4] einige Beobachtungen gemacht, zumal über ihre Beziehungen zur syntaktischen Gliederung des Lesetextes, die uns freilich den melodischen Sinn der Zeichen in keiner Weise erschließen. Darüber dürfte aber kein Zweifel bestehen, daß die so notierte Rezitation vielleicht in Einzelheiten, nicht aber in ihrer Gesamthaltung von dem noch heute in den Kirchen griechischer Liturgie üblichen Vortrag sich unterscheidet. Ein vollständig melodischer Gesang ist dadurch ausgeschlossen, daß nicht alle Silben ihre Zeichen besitzen, wie in den späteren Neumierungen. Vielleicht deuten einige Zeichen nicht einen Ton, sondern eine mehrtonige Figur an, die mehrere Silben bestimmt, bis ein neues Zeichen der rezitativischen Modulation eine andere Richtung anweist. Da die Zeichen bei jeder liturgischen Lesung vorkamen, waren sie bald auswendig gelernt, und kein Vorleser konnte über ihren Sinn im unklaren sein.

Das folgende Beispiel vermag eine Vorstellung von der Eigenart der liturgischen Lektionsschrift zu geben:

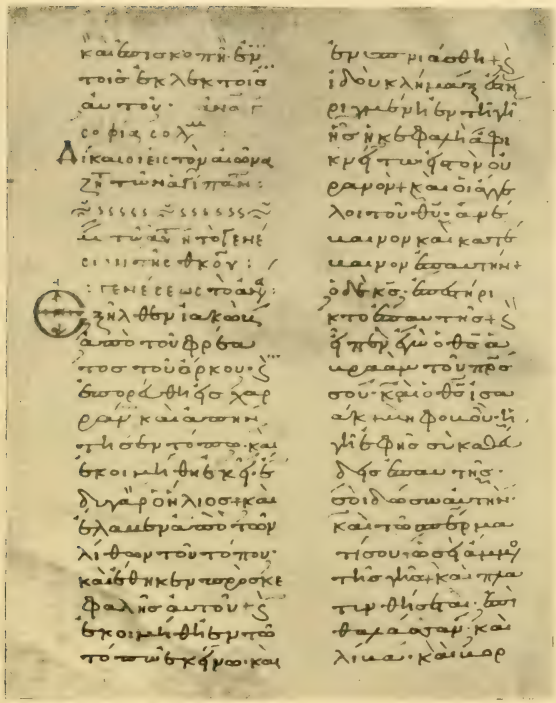
---

[1] Darüber später.

[2] Neumenstudien I, S. 70. Fleischer kannte noch nicht die Tabelle der ekphonetischen Zeichen.

[3] Origine byzantine, p. 30 ff.

[4] Die Herkunft usw., S. 13 ff.



Aus Cod. 98 des griech. Patriarchats in Jerusalem.
(S. Sepulcr.)
XII. S.

Der Deutlichkeit halber folge die Lesung (Genesis, cap. XXVIII V. 10 ff.) vom Feste der hl. Anna in moderner Umschrift. Die ekphonetischen Zeichen sind rot gedruckt.

Linke Seite (zweite Hälfte):

Ἐξῆλθεν Ἰακὼβ
ἀπὸ τοῦ φρέα-
τος τοῦ ὅρκου · καὶ
ἐπορεύθη εἰς χαρ-
ράν καὶ ἀπήν-
τησεν τόπῳ . καὶ
ἐκοιμήθη ἐκεῖ . ἔ-
δυ γὰρ ὁ ἥλιος — καὶ
ἔλαβεν ἀπὸ τῶν
λίθων τοῦ τόπου ·
καὶ ἔθηκεν πρὸς κε-
φαλῆς αὐτοῦ — καὶ
ἐκοιμήθη ἐν τῷ
τόπῳ ἐκείνῳ · καὶ

Rechte Seite:

ἐνυπνιάσθη — καὶ
ἰδοὺ κλῖμαξ ἐστη-
ριγμένη ἐν τῇ γῇ
ἧς ἡ κεφαλὴ ἀφι-
κνεῖτω εἰς τὸν οὐ-
ρανὸν — καὶ οἱ ἄγγε-
λοι τοῦ θεοῦ · ἀνέ-
βαινον καὶ κατέ-
βαινον ἐπ᾽ αὐτήν
ὁ δὲ κύριος . ἐπεστήρι-
κτο ἐπ᾽ αὐτῆς — καὶ
εἶπεν ἐγὼ ὁ θεὸς Ἀ-
βραὰμ τοῦ πατρὸς
σοῦ . καὶ ὁ θεὸς Ἰσα-
άκ — μὴ φοβοῦ · ἡ
γῆ ἐφ᾽ ἧς σὺ καθεύ-
δεις ἐπ᾽ αὐτῆς ·
σοὶ δώσω αὐτήν .
καὶ τῷ σπέρμα-
τι σοῦ — ὡσεὶ ἄμμος
τῆς γῆς — καὶ πλα-
τυνθήσεται · ἐπὶ
θαλάτταν · καὶ
λίβα · καὶ βορ-

Die Zeichen, die in dieser Lesung vorkommen, sind Oxeia, Bareia, Kathiste, Syrmatike, Kremaste ap' eso, Apostrophos, Tria Kentemata und Teleia[1]. An eine Entzifferung derartiger Neumierungen kann heute noch nicht gedacht werden[2]. Die meisten der Zeichen sind in die ausgebildete Neumenschrift übergegangen[3], und den ekphonetischen Neumentabellen verdanken wir überhaupt die Kenntnis der Namen mancher Zeichen, die in den spätmittelalterlichen Neumenverzeichnissen und -erklärungen fehlen.

Besser ist es um unsere Kenntnis von der armenischen Rezitationsschrift bestellt, deren Organismus und Bedeutung uns neuerdings von einem sachkundigen Gelehrten erschlossen wurde[4]. Auch diese Schrift hat den Grundstock zu einer eigenen Gattung von Neumen geliefert. Ihre Zeichen sind diese:

/ Schescht, d. h. der Akzent, bezeichnet einen höheren Ton, bildet also in Form und Bedeutung das Seitenstück zur griechischen ὀξεῖα. Sein Gegenbild ist der

\ Buth, d. h. Stumpf, der ein Absteigen der Tonhöhe angibt, wie die βαρεῖα. Er hat syntaktischen Inhalt und entspricht vielfach unserem Komma, Strich- und Doppelpunkt, bei denen sich die Stimme gern in die Tiefe bewegt. Die Verbindung der steigenden und der fallenden Bewegung führt zum

։ Harzanisch, das die Funktion des Fragezeichens erfüllt. Das Längezeichen ist

ʔ Jerkar, und das Kürzezeichen

o Ssugh. Beide Modifikationen des Zeitmaßes haben aber nicht einen mathematisch genauen Sinn, sondern ordnen sich der Freiheit des Sprachgesanges unter. Die Form dieser Zeichen ist selbständig gewonnen und hat nichts mit derjenigen der entsprechenden griechischen Prosodiezeichen gemein, man müßte denn im Ssugh-Zeichen eine Erweiterung des Kürzebogens ∪ erblicken.

---

[1] Andere Beispiele siehe bei Fleischer, S. 70, Thibaut, p. 28 ff., Gastoué, pl. II. Thibaut stellt die heutige Ausführung einer griechischen Perikope neben ihre ekphonetische Neumierung.

[2] Gastoué, p. 11, glaubt, daß eine vergleichende Untersuchung der ältesten lateinischen Epistel- und Evangeliumstöne für die Lesung der byzantinischen Zeichen von Vorteil sein könne. Wahr ist, daß auch in den mittelalterlichen lateinischen Lektionsbüchern einem einzigen Interpunktionszeichen eine melodische Figur entspricht, die sich auch auf mehrere Worte verteilen kann.

[3] Wenn nämlich die ekphonetischen Zeichen der ausgebildeten Gesangschrift vorausliegen.

[4] Das Beste und Zuverlässigste darüber enthält der Aufsatz von Komitas Keworkian: Die armenische Kirchenmusik, in den Sammelbänden der I. M.-G. I, S. 54 ff. Damit sind ältere Darstellungen überholt. Komitas Keworkian erläutert seine Erklärung durch Übertragungen in moderne Noten.

Interpunktionszeichen sind:

• Ket oder Midschaket, d. h. Punkt oder Mittelpunkt; er zeigt das Ende eines Kolon oder Semikolon an und wird als sprung- oder schrittweise absteigende Quart ausgeführt.

› Storaket, d. h. Tiefpunkt, entspricht dem Komma und bedeutet einen Gang in die Unterterz, mit oder ohne Berührung der Mittelstufe.

⁝ Werdschaket, d. h. Endpunkt, bedeutet eine kürzere oder längere Modulation am Ende eines Satzes, die sich meist auf die fünf letzten Silben erstreckt. Sie ist verschiedener Ausdehnung fähig. In der einfachsten liturgischen Rezitation umfaßt sie nur 5 Töne, so daß jede Silbe mit nur einem Ton versehen wird. In reicheren Rezitationen wächst sie bis zu 17 Tönen aus; besonders die drittletzte Silbe wird dann reich bedacht.

Man wird kaum irren, wenn man den byzantinischen ekphonetischen Zeichen einen ähnlichen Inhalt beilegt. Wahrscheinlich aber sind Elemente der synagogalen Lektionsmodulationen in beiden lebendig geblieben; ist doch die gottesdienstliche Lesung der Christen überhaupt ein Erbgut der Synagoge.

Auch die jüdischen Akzente der Masorethen und die melodischen Zeichen, mit denen die hebräische Bibel vom 6. bis 11. Jahrhundert versehen wurde, scheinen in diesen Zusammenhang zu gehören[1]. Manche der hebräischen Tonzeichen geben, so wird von jeher allgemein angenommen, ganze Tonzeilen an, andere nur einen Ton. Bekanntlich werden aber dieselben Zeichen von den Juden des Ostens und Westens verschieden erklärt und ausgeführt, und selbst Juden geben zu, daß in ihrer heutigen Ausführung keine Spur des ursprünglichen Synagogengesanges enthalten sei[2]. Praetorius vertritt die Auffassung, daß die Juden die griechischen Lektionszeichen übernommen und den Zwecken der biblischen Rezitation dienstbar gemacht hätten, wobei der ursprüngliche Charakter der Lektionsschrift wie die Bedeutung und Form der Zeichen manche Umgestaltung und Erweiterung erlitten habe[3]. Jedenfalls ist dabei die Zahl der Zeichen erheblich gewachsen, denn sie stehen nicht nur am Anfang und am Ende der syntaktischen Glieder, sondern bei

---

[1] Wer sich im einzelnen über sie orientieren will, findet die beste Literatur darüber zusammengestellt und verarbeitet bei Gastoué, Origines du Chant Romain, Paris 1907, p. 17 ff.

[2] Also Breslaur: Sind originale Synagogen- und Volksmelodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar? Leipzig 1898.

[3] Über die Herkunft der hebräischen Akzente, Berlin, 1901, und Die Übernahme der früh-mittelgriechischen Neumen durch die Juden, Berlin 1902.

den meisten akzentuierten Worten. Praetorius sieht nicht nur in den hebräischen Interpunktionszeichen Nachbildungen der griechischen — der griechische Punkt unter der Zeile wurde nach ihm zum hebräischen Rebia, der Punkt über der Zeile zum Zāqēf, das Komma zum Athnach —, sondern er erklärt manche hebräische Tonzeichen als direkte Nachkommen der ekphonetischen Schrift. Die griechische Teleia + hätten die Juden zum Strich | verflüchtigt, weil ihnen das Kreuzzeichen nicht zusagte; die hebräische Mūnāḥ wäre die griechische Kathiste, Mahpāk der griechische Apostrophos, Paṡtā die Oxeia, Merka die Bareia. Es wird schwer sein, einen vollgültigen Beweis für diese Zusammenhänge zu führen. Eine gewisse Verwandtschaft der ekphonetischen Lektions- und der hebräischen Akzentzeichen ist dagegen nicht in Abrede zu stellen.

III. Kapitel.

Die byzantinischen Neumen.

Mit der Vorherrschaft der griechischen Kirche und Kultur hängt es zusammen, daß die liturgische Tonschrift der Byzantiner an innerer Bedeutung wie an Verbreitung alle Neumenfamilien des Ostens übertrifft. Während der Blütezeit des byzantinischen Reiches wurden die gottesdienstlichen Feiern namentlich in der Hauptkirche, der Hagia Sophia, mit großem Pomp und musikalischem Schmucke abgehalten. Die liturgischen Einrichtungen beschäftigten zahlreiche Kleriker und Sänger. Die Prachtentfaltung der oströmischen Herrscher bei politischen und religiösen Anlässen, zu denen auch gesangliche und instrumentale Leistungen herangezogen wurden, alles das zwingt uns zur Annahme eines außerordentlich hochstehenden Musikbetriebes[1]. Lange jedoch scheint man auf eine schriftliche Fixierung der Gesänge verzichtet zu haben. Die Psalmodie, die in ihren mannigfachen Verzweigungen die Hauptarbeit der Kirchensänger in Anspruch nahm, bewegte sich naturgemäß in nicht zu zahlreichen künstlerischen Typen, deren Aneignung und Fortpflanzung durch das Gedächtnis keine unüberwindlichen Schwierigkeiten entgegenstanden. Die andern, der Gattung der Hymnen zuzuzählenden gesanglichen Formen scheinen in gleicher Weise vorerst einer Aufzeichnung nicht bedurft zu haben. Erst die Blütezeit byzantinischer Hymnodik seit dem 8. Jahrhundert, die das Werk der drei großen Hymnendichter und -komponisten Andreas von Kreta († um 720), Johannes von Damaskus († um 750) und Kosmas von Majuma († 781) ist, wird die Anregung zur Vervollkommnung und Weiterentwicklung der Tonschrift gegeben haben. Es ist jedenfalls nicht ohne Bedeutung, daß die sämtlichen byzantinischen Neumierungen alter Zeit, soweit wir bisher zu urteilen vermögen, Texte der Hymnendichter zur Unterlage haben, nicht aber die dem

[1] Die von Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II (2. Aufl.), S. 25 ff. vertretene geringe Einschätzung der byzantinischen Musik wird von Fleischer, Neumenstudien, Bd. III, S. 1 ff., mit Recht zurückgewiesen.

Psalter und anderen Bibelteilen entnommenen Gesangsstücke, wie z. B. die Prokeimena der griechischen Meßliturgie. Diese letzteren Gesänge scheinen nach wie vor lediglich auf dem Wege mündlicher Überlieferung verbreitet worden zu sein. Wie dem auch sein mag, die byzantinischen Neumen sind, wennschon unter mannigfachen Schicksalen, bis heute in Geltung geblieben und haben eine nunmehr tausendjährige Geschichte.

Die Notation der byzantinischen Kirche hat sich in mehreren Stadien entwickelt, die man am besten als alt-, mittel- und neubyzantinische Neumen unterscheidet, wenn man die Bezeichnung »byzantinisch« auf die Kirchen mit griechischer Liturgie im allgemeinen anwenden darf, auch nach der Zerstörung des byzantinischen Reiches durch die Türken. Die altbyzantinischen Neumen blieben bis zum 14. Jahrhundert in Geltung, wo sie einem jüngeren Typus weichen mußten; dieser wiederum ist um 1800 einer Umgestaltung und Vereinfachung unterzogen worden, welche dann die liturgische Tonschrift der griechischen Gesangbücher bis heute bestimmt.

Soweit die bisherigen archivalischen Funde ein Urteil gestatten, setzen die ersten byzantinischen Vollneumierungen im 9. bis 10. Jahrhundert ein. Viele ihrer ältesten bekannten Denkmäler stammen aus den Klöstern auf dem Berge Athos, die als Hauptstation auf dem Wege vom Osten zum Westen damals eine bedeutsame kulturelle Mission erfüllten, die diejenige noch übertraf, welche dem Kloster St. Gallen seit derselben Zeit im Westen Europas zugefallen war. Auch die frühesten sanktgallischen Choralbücher mit lateinischen Neumen datieren aus dem Ende des 9. oder dem 10. Jahrhundert. Es ist jedoch zweifellos, daß byzantinische Neumendenkmäler gleichhohen Alters sich in mancher der bis heute noch kaum erforschten Bibliotheken des Ostens verbergen. Ich nenne hier beispielsweise die kostbare Bücherei des griechischen Patriarchates in Jerusalem[1], die sich aus den Beständen der uralten Klöster des hl. Sabbas, des hl. Kreuzes und anderer zusammensetzt, und die Bibliotheken von St. Petersburg, Moskau u. a. Als älteste byzantinische Neumierung galt lange das Fragment einer athontischen Handschrift, Ms. 1754 der Stadtbibliothek Chartres[2], das man für älter zu halten geneigt war, bis Nachforschungen auf dem Berge Athos weitere Gesangbücher desselben Neumentypus aus dem

[1] Sie besitzt an die 40 Handschriften zur byzantinischen Musik.

[2] Gastoué, der die Hs. ausführlich beschreibt (Catalogue p. 96 ff.) und eine Seite daraus reproduziert (pl. III), möchte sie ins 9. Jahrh. setzen. Nau (Revue de l'Orient Chrétien, 1908, p. 107) spricht sich für das 10. Jahrh. aus, Riemann (Die byzantinische Notenschrift, S. 73) denkt an das 10. und 11. Jahrh.

10. Jahrhundert ausfindig machten[1]. Jüngere Denkmäler mit dieser archaischen Notierung befinden sich außer in den bereits genannten Bibliotheken im griechischen Kloster Grottaferrata bei Rom, in der Vatikanischen Bibliothek, den griechischen Kirchen Süditaliens, der Wiener[2] und der Pariser Nationalbibliothek[3]. Diese Neumierungen haben indessen ihre Geheimnisse noch nicht restlos enthüllt. Wir besitzen keine theoretische Schrift oder Neumentabelle aus so alter Zeit, welche sie erklärt und ihre Lesung ermöglicht. Und doch beanspruchen gerade sie das Interesse des Historikers und das unsrige in besonderem Maße deshalb, weil die ebenfalls spätestens seit dem 9. bis 10. Jahrhundert nachweisbaren lateinischen Neumen mit ihnen zusammengehalten werden müssen, soll das Problem der Verwandtschaft der Neumenfamilien des Ostens und Westens aufgerollt werden. Zumal für unsere Darstellung ist demnach dieser Neumentypus wichtiger als seine späteren Modifikationen, die auf die lateinischen Neumen naturgemäß nicht mehr eingewirkt haben können, da diese bald eine eigene Entwicklungslinie einschlugen.

Schon Fleischer[4] hatte den Zusammenhang dieser Neumen mit den alten Prosodien erkannt. Aber erst Hugo Riemann[5] hat sich um ihre Bedeutung ernstlich bemüht und interessante Resultate zutage gefördert, die zwar nicht alle Schwierigkeiten heben, als erster Versuch jedoch, das bisher über diese Zeichen ausgebreitete Dunkel zu lichten, dankenswert sind. Wie wir sehen werden, ist die Entzifferung der mittelbyzantinischen Neumen durch authentische Quellenaufschlüsse gewährleistet. Von ihnen aus zurückgehend, hat Riemann die älteren und ältesten Stadien byzantinischer Notenschrift zu erhellen gesucht und ist dabei auf manche Inhaltsveränderungen der Zeichen gestoßen, so daß es unmöglich erscheint,

[1] Vgl. Riemann (l. c., S. 78 ff.), der aus Cod. Laurae B. 32 S. Athan. auf Athos sechs Seiten in Faksimile (I—III) und in einer Übertragung (S. 81—94) veröffentlicht.

[2] Einige Fragmente daraus bei Gerbert, de cantu et musica sacra, II. tab. VI und VII.

[3] Vgl. Gastoué, Catalogue, und P. Gaisser, Les Heirmoi de Pâques dans l'Office grec, p. 7 note. Die Bezeichnung »konstantinopolitanisch« für diese Neumen, die Thibaut (Origine byzantine, p. 33) einführen wollte, ist mißverständlich, da sie an zahlreichen anderen Orten bis in die griechischen Kirchen Süditaliens und Siziliens verbreitet waren. Das Britische Museum besitzt nach Tillyard, l. c., jüngere Gesangbücher mit griechischen Neumen, aus dem 16. bis 17. Jahrh.; nur eine Hs. stammt aus dem 13.—14. Jahrh., Cod. addit. 27865.

[4] Fleischer, Neumenstudien, Bd. III, S. 17.

[5] Riemann in der Zeitschrift der I. M.-G. IX, S. 118 ff., in seiner Schrift: Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert (Leipzig, 1910) und im Kompendium der Notenschriftkunde (Regensburg, 1910), S. 19 ff.

diese Frühneumen durchweg nach den Regeln zu übertragen, die für die mittelgriechischen Zeichen überliefert sind. Vielleicht werden einmal die ältesten russischen Neumierungen, die, wie schon jetzt vorausgenommen werden möge, die ältesten byzantinischen einfach weiterführten, bei der Erklärung dieser eine wesentliche Hilfe leisten. Ebenso aber erlaubt der unleugbare Zusammenhang der lateinischen Neumierungen des 10. Jahrhunderts mit den gleichalterigen des Ostens den Versuch einer Nutzbarmachung der lateinischen Quellenaussagen für die Erkenntnis der byzantinischen Neumen. Immer aber bleiben der dunklen Strecken und problematischen Punkte auf dem Gebiete der früheren byzantinischen Neumen noch so viele, daß billigerweise heute von einer definitiven Entzifferung derselben noch nicht die Rede sein kann.

Die Neumen des 9. bis 10. Jahrhunderts und der folgenden Zeit (jedenfalls auch schon die ekphonetischen Zeichen) sind im ausgesprochenen Gegensatz zu den altgriechischen Tonzeichen eine Intervallschrift[1]. Sie geben an sich keine bestimmten Tonhöhen oder -stufen, sondern nur Tonentfernungen an. Man könnte sie daher mit Gastoué[2] diastematische Neumen nennen. Die Höhe des ersten Tones der Melodiezeilen, Kola, die durch Punkte voneinander getrennt sind, ist durch das Verhältnis des ersten Zeichens zum Hauptton der Tonart sichergestellt, die durch einen der Zählbuchstaben oder später durch besondere Schlüsselzeichen angegeben sind, die sog. Martyrien, μαρτυρίαι[3]. Diese bestimmen den Ausgangspunkt der melodischen Linie und fixieren den Anfangston unzweideutig. Auch am Ende des Gesanges, oft sogar des Abschnittes, steht zumal später dieser Wegweiser für die korrekte Lesung und Ausführung der Zeichen und der Singweise. Jede der acht byzantinischen Tonarten hat ihre eigene Martyria, die vor der ersten Neume steht und Tonart wie Anfangston festlegt. Sie sind durch Zeichen gebildet, die aus den griechischen Zahlbuchstaben α, β, γ, δ abgeleitet sind[4]; bei plagaler Tonart werden die

[1] Beweisen läßt sich das freilich erst für das spätere, durch die Papadiken erklärte Stadium byzantinischer Neumen; für die ältere Zeit kann man es aber unbedenklich supponieren.

[2] Gastoué, Catalogue etc., p. 23 ff.

[3] Über sie hat zuerst Riemann in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie der Wissenschaften 1882 gehandelt: »Über die Martyriai der byzant. lit. Notation.«

[4] Also Fleischer, Gastoué und Thibaut. Riemann und Gaisser lesen die vier Martyrien als die vier Anfangsbuchstaben von φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος, δώριος. Die Begründung der obigen Auffassung durch Fleischer (S. 39) scheint mir unanfechtbar zu sein.

Buchstaben $\frac{\lambda}{\pi}$ (= πλάγιος) hinzugefügt. Nur die dritte plagale Tonart, die auch einen eigenen Namen, Echos barys, hat, macht da eine Ausnahme. Die acht Martyrien sind diese:

Das System der acht Tonarten aber, der byzantinische Oktoechos mit seinen vier authentischen (kyrioi) und plagalen (plagioi) Tonarten, läßt sich für die Zeit, die uns hier beschäftigt — bekanntlich ist seine theoretische Darstellung in den mittelalterlichen Quellen bedeutenden Schwankungen unterworfen — also formulieren:

Protos plagios	$G — g$	Hypodorios,
Deuteros plagios	$A — a$	Hypolydios,
Tritos plagios (Barys)	$B — b$	Hypophrygios,
Tetartos plagios	$C — c$	Hypomixolydios,
Protos (kyrios)	$D — d$	Dorios,
Deuteros (kyrios)	$E — e$	Lydios,
Tritos (kyrios)	$F — f$	Phrygios,
Tetartos (kyrios)	$g — \bar{g}$	Mixolydios,

wobei die Tonstufe über dem A von diesem wahrscheinlich um einen halben Ton, vom C um einen ganzen Ton entfernt war. Versetzt man die acht Tonreihen in eine Lage mit H (h), ohne B (b), so ergeben sich die folgenden Oktaven[1]:

Protos plagios	$D — d$	Hypodorios,
Deuteros plagios	$E — e$	Hypolydios,
Tritos plagios (Barys)	$F — f$	Hypophrygios,
Tetartos plagios	$G — g$	Hypomixolydios,
Protos (kyrios)	$a — \bar{a}$	Dorios,
Deuteros (kyrios)	$h — \bar{h}$	Lydios,
Tritos (kyrios)	$c — \bar{c}$	Phrygios,
Tetartos (kyrios)	$d — \bar{d}$	Mixolydios.

[1] Unter den zahlreichen Problemen der älteren Musikgeschichte hat dasjenige der Herkunft und Schicksale des mittelalterlichen Achttonartensystems immer wieder die Forschung beschäftigt. Von Untersuchungen aus jüngster Zeit erwähne ich Gaisser, Le système musical de l'Église grecque, p. 32 ff., Fleischer, Neumenstudien, Bd. III, S. 36 ff., Riemann, Die byzantinische Notenschrift, S. 1 ff., und Kompendium der Notenschriftkunde, S. 22 ff., und Thibaut, Abhandlungen des Pariser Congrès international de l'histoire de la musique, Solesmes 1901, p. 77 ff.

Damit sind auch die Martyrien fixiert. Die Martyria entspricht nämlich dem tiefsten Ton ihrer Oktavgattung[1]. Also

die	Martyria	des	Protos plagios	zeigt	*G*	resp.	*D*	an,
»	»	»	Deuteros plagios	»	*A*	»	*E*	»
»	»	»	Tritos plagios (Barys)	»	*B*	»	*F*	»
»	»	»	Tetartos plagios	»	*C*	»	*G*	»
»	»	»	Protos (kyrios)	»	*D*	»	*a*	»
»	»	»	Deuteros (kyrios)	»	*E*	»	*h*	»
»	»	»	Tritos (kyrios)	»	*F*	»	*c*	»
»	»	»	Tetartos (kyrios)	»	*g*	»	*d*	»

Von den frühbyzantinischen Neumen gehören einige zum Bestande aller byzantinischen Tonschriften bis in die Neuzeit und sind in ihrer Bedeutung durch die spätmittelalterlichen Traktate erklärt; wenigstens darf man die seit dem 13. Jahrhundert bezeugte Bedeutung für die ursprüngliche halten, sofern nicht die Annahme eines Wechsels derselben durch zwingende Gründe nahegelegt ist. Für die anderen Zeichen sind wir lediglich auf Vermutungen und Analogieschlüsse, namentlich aus den lateinischen Neumen, angewiesen; mehr als hypothetischen Wert können aber Übertragungen dieser Zeichen nicht beanspruchen. Die byzantinischen Neumen der ältesten Zeit sind im einzelnen diese:

1. Die Oxeia / bedeutet einen steigenden Sekundschritt, und zwar gestattet die Analogie mit den armenischen und den lateinischen Neumen (der Virga) zugleich die Annahme eines längeren Tones. Kommt sie doppelt vor, als Diple //, so ist damit, wie bei der Bivirga der Lateiner, wohl eine doppelte Tondauer angezeigt, vielleicht mit einer erneuten Aussprache des Tones. Später hat jedoch die Diple ihre melodische Bedeutung verloren und ist zu einem einfachen Längezeichen geworden.

2. Die Bareia \ gilt seit dem 13. Jahrhundert nicht mehr als tonisches Zeichen, muß aber zuerst Intervallsinn besessen haben,

[1] Riemann ist allerdings der Ansicht, daß die Martyria der authentischen Tonarten regelmäßig und überhaupt auch die Oberquinte, der plagalen auch die Oberquarte bezeichnen könne. Bei der Berechnung der Melodie von dem tiefsten Ton der Oktave aus gerate diese zu tief, vom höchsten Tone aus zu hoch; nur eine mittlere Lage führe zu befriedigenden Resultaten. Mittelton der authentischen Tonreihen sei aber die Quinte, der plagalen die Quarte. Ich glaube, diese Auffassung ist nicht zwingend, denn es handelt sich hier immer nur um relative Tonhöhen, um Tonabstände, nicht um absolute Tonhöhen, geradeso wie wir z. B. die Choralstücke des zweiten oder siebenten lateinischen modus zwar sehr tief und hoch notieren, aber immer in einer Mittellage ausführen.

wohl den eines (um eine Sekunde?) tieferen Tones. Riemann hat diese Urbedeutung des Zeichens wahrscheinlich gemacht. Sie stimmt zu dem, was uns die lateinischen Quellen darüber eröffnen. Sie kommt auch doppelt vor \\ und wird dann analog der Diple behandelt worden sein. Allerdings sprechen gegen diese Deutung die späteren Quellen, die bestimmt dem Zeichen \\, das sie Dyo Kentemata nennen, den Inhalt eines steigenden Sekundschrittes beilegen.

3. Der wagerechte Strich — gilt seit dem 13. Jahrhundert als Zeichen des steigenden Sekundschrittes und heißt Oligon. Riemann[1] möchte es nach seiner äußeren Form für die frühere Zeit als Zeichen des Einklanges, der Wiederholung der erreichten melodischen Höhe und als Vorläufer des Ison auffassen. Zur Stütze dieser Auffassung erinnere ich an die lateinische Virga jacens, die genau dieselbe Form hat und z. B. in den longobardischen Neumen als alleinstehendes Zeichen regelmäßig die Wiederholung des vorhergehenden Tones andeutet. Wie in den ältesten lateinischen Neumen kommt auch in den byzantinischen der wagerechte Strich zwei- oder dreimal vor, als = und ≡. Ohne Zweifel sind damit zwei oder drei (vielleicht schrittweise) fallende Sekunden gemeint. Im Verhältnis zum Punkt wird dem wagerechten Strich, wie bei den Lateinern, so auch bei den Griechen eine längere Dauer zukommen; ist er doch das alte Zeichen der metrischen Länge. Schreibungen wie ⌙ und ⌐ bilden wohl den Übergang zum Zeichen des Ison.

Oxeia /, Bareia \ und Oligon — dürften demnach in der ältesten Zeit wenigstens als Grundzeichen der steigenden und fallenden Sekunde und der Tonwiederholung entsprechen. Diese Riemannsche Interpretation der drei Zeichen, oder vielmehr der drei Formen desselben Zeichens wird sich kaum umgehen lassen, obschon nur die Oxeia diese Bedeutung in der späteren Überlieferung festgehalten hat. Ich ergänze seine Erklärung durch den Hinweis auf die lateinische Virga, die im Verhältnis zum gewöhnlichen Punkt eine Longa anzeigt, und nehme daher auch für die drei Formen des byzantinischen Striches einen längeren Ton in Anspruch als für den Punkt.

4. Die Petasthe ◡ hat dieselbe melodische Bedeutung wie die Oxeia, vielleicht aber mit einer rhythmischen Variante. Wenigstens unterscheiden sich bei den Lateinern die Neumen mit demselben tonischen Inhalt durch eine rhythmische Differenzierung.

---

[1] Vgl. Die byzant. Notenschrift, S. 73 und 55 ff.

5. Der Punkt . wird einen höheren, und zwar analog dem lateinischen Punctum einen kurzen Ton bedeutet haben. In gleicher Weise wird man Zusammenstellungen, wie .., ·,· u. a. nach Analogie des gleichzeitigen lateinischen Bipunctum und Trigon, als eine Verbindung zweier, resp. dreier kurzer Töne erklären müssen.

6. Sicher vermögen wir den Inhalt des Hakens, des Apostrophos ❜ zu bestimmen: die Papadiken seit dem 13. Jahrhundert erklären ihn für das Zeichen der fallenden Sekunde. Er kommt auch doppelt vor, ❜❜ als Dyo Apostrophoi oder Dyo Syndesmoi, und bedeutet dann die Wiederholung der fallenden Tonbewegung. Wollte man den nachweisbaren rhythmischen Sinn des Zeichens bei den Lateinern auf die griechischen Neumierungen übertragen, so ergäbe sich eine rasche Ausführung der Tonbewegung. Die beiden Haken treten auch untereinander, ⸗, so daß die ekphonetische Hypokrisis sich ergibt; man wird dann zwei Sekundschritte in absteigender Richtung annehmen müssen.

Hat der Apostrophus die umgekehrte Form, ist der Bogen nach oben geöffnet, ❜ so wird er die Obersekunde angeben. Er erinnert dann an den lateinischen Epiphonus, mit dem er die Form teilt.

Zeichen, wie ⸗ und ⸗, also drei Haken steigend und fallend geordnet, wird man wohl als drei nach oben oder nach unten in raschem Tempo ausgeführte Schritte erklären. Auch ihnen werden wir unter den lateinischen Neumen begegnen.

Die bisher angeführten Zeichen dienen der Bewegung in die obere oder untere Sekunde. Ihre große Zahl läßt vermuten, daß die altbyzantinische Melodik vorzugsweise in Schritten einhergeht. Größere Intervalle werden durch das Elaphron und die Chamile angezeigt.

7. Das Elaphron ⸗ gibt eine fallende Terz an, und zwar die sprunghafte, während die schrittweise durch ⸗ angedeutet ist. Die lateinische Flexa mag das Pendant dazu sein. Verdoppelungen des Elaphron, ⸗ und ⸗, werden den Terzensprung verdoppeln. Vielleicht ist das Elaphron das Gegenbild der ekphonetischen Synemba, die in diesem Falle eine steigende Terz angeben müßte.

8. Die Chamile ⸗ ist das Zeichen der fallenden Quinte.

Für die steigende Terz, die beiden Quarten und die steigende Quinte scheint die byzantinische Neumenschrift kein einfaches Zeichen besessen zu haben. Selbst das spätere Mittelalter hat nicht alle Lücken in dieser Beziehung ausgefüllt. Man behalf sich, um sie darzustellen, mit Zusammensetzungen elementarer Zeichen.

9. ⸗ ist die (ekphonetische) Kremaste ap'exo und entspricht

der lateinischen Flexa. Ihre Bedeutung wird die der Verbindung eines höheren und eines tieferen Tones sein. Rhythmische Varianten derselben melodischen Bewegung sind , , und andere.

10. ist die (ekphonetische) Kremaste ap'eso[1], die umgekehrt einen tiefen und einen hohen Ton verbindet. Sie ist das griechische Vorbild des lateinischen Podatus, der dieselbe Bedeutung hat. Eine Nebenform derselben wird analog dem lateinischen Zeichen so zu erklären sein, daß der erste Ton ein kurzer, der zweite ein langer ist, während in der Form beide Töne längere Dauer haben. Das Zeichen der ältesten Neumierungen könnte aber auch, — seine Form berechtigt diese Vermutung — das Gegenbild des Elaphron darstellen und dann eine steigende Terz andeuten, eine Interpretation, die deshalb nicht ganz abzuweisen ist, weil allem Anscheine nach die ältesten byzantinischen Neumen für dies Intervall ein anderes Zeichen nicht haben.

Eine Nebenform der runden Kremaste ap'eso wird das Zeichen sein, welches zwei nach rechts geöffneten Haken eine Oxeia hinzufügt. Sein Inhalt mag derselbe sein, wie derjenige des lateinischen Pes quassus, der die gleiche Form hat: eine zweitönige steigende Figur, deren erster kurzer Ton zweimal angeschlagen wird oder aber portamentoartig zum zweiten längeren Tone übergleitet. Dementsprechend verhält sich das lateinische Quilisma , das der Virga drei Haken (dem Podatus zwei) vorausschickt.

11. Das Zeichen , die ekphonetische Kathiste, findet sich auch in lateinischen Handschriften des 10. Jahrhunderts und ist dort eine Variante des Torculus[2], bezeichnet also eine Verbindung von drei Tönen, von denen der mittlere der höchste ist und auch rhythmisch das Übergewicht besitzt. Für das griechische Zeichen wird man dieselbe Bedeutung annehmen dürfen:

12. Die Bedeutung des umgekehrten Zeichens , der (ekphonetischen) Syrmatike, ergibt sich damit von selbst: .

13. Mit ihm verwandt scheint die Verbindung der beiden Formen des Hakens zu sein, und , die wohl also zu interpretieren ist: . Diese Auslegung wird bestätigt

[1] Riemann, der die ekphonetischen Neumen und ihre Namen nicht berücksichtigt, kennt die beiden Kremaste nicht. Die Kremaste ap'eso hält er für die Oxeia.

[2] Vgl. z. B. in der sanktgallischen Hs. 339 (Paléographie musicale t. I), Seite 1, Zeile 7 die letzte Silbe von *expectant*, Seite 4, Zeile 10 die letzte Silbe von *nolite*, Seite 5, Zeile 1 über *jam*.

durch die mozarabischen Neumen in Spanien, die das Zeichen ☪ als eine Spielart des Porrectus kennen. Eine bequemere Schreibung wird durch das Zeichen ✕ gebildet.

14. Das Zeichen ⸝ ist uns aus den ekphonetischen Neumen als Paraklitike bekannt. Es wird eine dreitönige Figur andeuten, deren mittlerer Ton in der Tiefe liegt. Der zweifellose Sinn des analogen lateinischen, heute Porrectus genannten Zeichens rechtfertigt diese Annahme.

15. Das Zeichen ♭, durch spätere Urkunden als Phthora, Zerstörungszeichen erklärt, hebt die Eigentümlichkeit einer Tonart auf und hat davon seinen Namen. Riemann hat bemerkt[1], daß es nur an solchen Stellen steht, wo eine der Stufen *h* und *b* in Frage kommt. Wird also die Phthora vor *h* gesetzt, so tritt *b* ein und umgekehrt. Man kann das auch so ausdrücken, daß durch die Phthora die authentische Tonart in ihre plagale Nebenform verwandelt wird und umgekehrt. Die ältesten Dokumente kennen, wie es scheint, nur das eine Phthorazeichen; bald aber hat man für jede Tonart ein eigenes Zeichen eingeführt, das jedoch den Ursprung aus dem Anfangsbuchstaben des Wortes nicht verleugnet.

16. Als Schlußzeichen wird auch in den Vollneumierungen der Punkt • und das Kreuz, Stauros, + gebraucht, das als Teleia schon den ekphonetischen Lektionszeichen angehört[2].

Mit diesen Zeichen ist der Schriftapparat der frühbyzantinischen Neumen nicht erschöpft. Andere treten hinzu, die vielleicht nur lokale Verwendung fanden. Immerhin wird die obige Liste die wichtigsten umfassen.

Um Intervalle zu kennzeichnen, für die einfache Zeichen nicht vorgesehen sind, oder wohl auch um besondere rhythmische Varietäten anzudeuten, griffen die Neumatoren zu Zeichenkombinationen. Die steigende Terz und Quart läßt sich durch die Verbindung steigender Sekundzeichen darstellen, wenn man für jene nicht das Zeichen ⸜ gelten läßt, die fallende Quart durch die Verbindung der fallenden Terz und der fallenden Sekunde ⸝ usw. Andere Kombinationen sind z. B. ⸗, zwei Sekundschritte in die Höhe, von denen dem ersten eine längere Dauer zugemessen ist; ⸜• oder ⸜ ein Schritt in die Höhe mit einem kurzen nachschlagenden tieferen Tone (⸜ gleich dem lateinischen Cephalicus); ⸜ ein Schritt in die Höhe mit kurzem noch höherem Ton (gleich dem lateinischen

[1] Die byzantinische Notenschrift, S. 11.

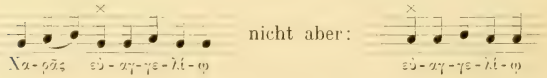
[2] Der Stauros hat auch in lateinische Bücher Eingang gefunden, so in Cod. 601 der Kapitelsbibliothek Lucca (Paléographie musicale t. IX.). Vgl. auch die Rassegna Gregoriana t. X., 1911, p. 201 ff.

Franculus); ι, zwei fallende Schritte in der rhythmischen Verbindung von lang und kurz; „′ dyo Syndesmoi und Oxeia (dem lateinischen Salicus entsprechend) usw.

Im Gegensatz zu den liturgischen Lesungen, deren Aufzeichnungen von den Neumen einen spärlichen Gebrauch macht und zahlreiche, ja die meisten Silben ohne Zeichen läßt, auch nur ausnahmsweise zwei Zeichen zusammenstellt, sind die durchkomponierten Hymnen der griechischen Meloden in ein reiches künstlerisches Gewand gehüllt, das auch melismatische Entwicklungen nicht verschmäht. Wenn hier, wie das bei den ekphonetischen Aufzeichnungen die Regel ist, gelegentlich Silben der Neumen entbehren, so muß man annehmen, daß die mit dem unmittelbar vorhergehenden Zeichen erreichte Tonhöhe unverändert bleibt. Ebenso wird es zu verstehen sein, wenn die Zeichen einer Silbe nicht über den Vokal, sondern über den nächsten Konsonanten geschrieben sind; auch hier muß zunächst der letzte Ton wiederholt worden sein, an den dann die durch die neuen Zeichen bestimmten Töne sich anschließen. Spätere Gesangbücher führen für die Tonwiederholung, den Einklang, ein eigenes Zeichen ein, das sogenannte Ison.

Überträgt man die frühbyzantinischen Neumierungen nach diesen Anweisungen, so gerät die melodische Linie nicht selten in unwahrscheinliche Höhen und Tiefen. Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, hat Riemann zunächst die Hypothese zu Hilfe genommen, bei der Messung der melodischen Bewegung, der Metrophonie, seien immer nur die ersten Zeichen einer Silbe in Rechnung zu ziehen. Stehen auf einer Silbe mehrere Tonzeichen, so wäre der zweite, dritte usw. Ton für die Berechnung der Melodieschritte von Silbe zu Silbe außer Betracht zu lassen (Hypotaxis). Bedeutet daher das Zeichen einer Silbe die Bewegung in die Untersekunde, so wäre diese nicht etwa vom unmittelbar vorhergehenden Tone aus zu berechnen, sondern vom ersten Tone der vorhergehenden Silbe. Man vgl.

Cod. Chartres (bei Gastoué, Catalogue pl. III.)



Das Zeichen der Silbe εὐ- verlangt die Untersekunde. Diese ist aber nach Riemann nicht vom unmittelbar vorhergehenden Ton aus zu messen, sondern vom ersten Tone der Silbe -ρᾶς.

Weiter vermutet Riemann, daß die Metrophonie ursprünglich von Melodieabschnitt zu Melodieabschnitt gehe, und bei jedem Kolon die melodischen Schritte, die Intervalle, von neuem von der Finalis der

Tonart aus zu rechnen seien. Eine solche Messung hat zur Folge, daß alle Teile der Melodie weder nach oben noch nach unten sich nicht leicht allzuweit von dem Grundton der Tonart entfernen[1].

Auch über die Rhythmik der byzantinischen Neumen sind die Anschauungen nur wenig geklärt. Es liegt nahe, den musikalischen Rhythmus aus der metrischen Beschaffenheit des Textes abzuleiten. Diesen Weg ist besonders Riemann gegangen, der ein taktmäßiges Schema von vier Hebungen annimmt und die Tonzeichen rhythmisch so bestimmt, daß der Viervierteltakt immer herauskommt. Ein solches Vorgehen wäre methodisch einwandfrei, wenn die Neumen selbst der rhythmischen Angaben entbehrten und die Gesänge regelmäßig syllabisch wären. Weder das eine, noch das andere trifft zu. Nicht nur entwickeln sich viele der ältesten byzantinischen Hymnen in größerer oder geringerer Melismatik, die ohne eine gewisse rhythmische Bestimmtheit undenkbar ist; die zahlreichen Zeichen desselben tonischen Inhaltes, z. B. für die steigende Sekunde, hätten gar keinen Sinn, wenn sie sich nicht rhythmisch differen-

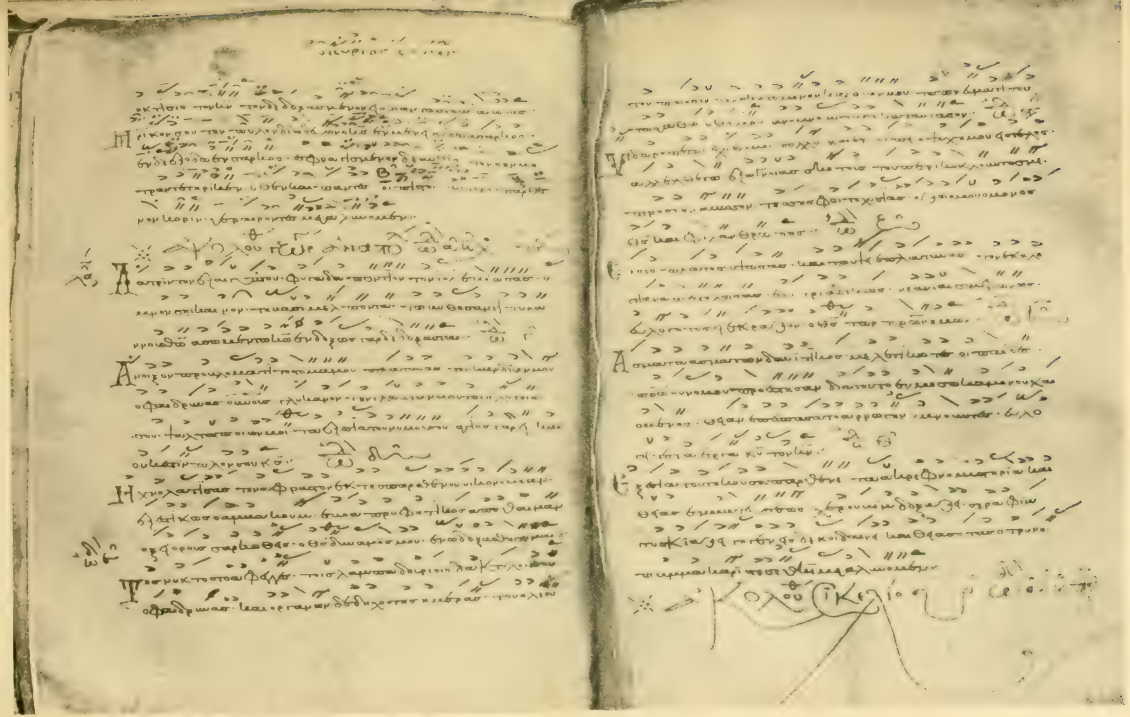
[1] Man könnte versucht sein, die Schwierigkeit mit dem Hinweis auf die Praxis des sog. Ison zu beseitigen. Jedem Besucher griechischer Gottesdienste ist der merkwürdige Gebrauch unvergeßlich, während eines liturgischen Gesanges durch einen oder mehrere Sänger einen und denselben Ton von Anfang an bis zu Ende unverändert fortklingen zu lassen. Ein Ohr, das an unsere Musik gewöhnt ist, wird sich da zuerst abgestoßen fühlen, wenn das den Gesang wie ein liegenbleibender Pedalton begleitende Ison nicht, wie z. B. im griechischen Kolleg zu Rom, mit besonderer Diskretion ausgeführt wird. Da schon Guido von Arezzo im XIX. Kap. seines Micrologus unter den Beispielen für seine Diaphonie ein solches ausführlich beschreibt, in welchem die untere Stimme auf demselben Tone liegen bleibt, so könnte man vermuten, daß diese Praxis auch den Griechen des 10.—11. Jahrh. bekannt war. Das Ison hätte dann die Berechnung eines jeden Melodieschrittes zu Beginn eines neuen Kolon im Sinne der Riemannschen Hypothese unschwer ermöglicht. Das gesungene oder (von der Orgel) gespielte Ison wäre so ein richtiger Wegweiser für die Intervallberechnung gewesen. Nun ist allerdings das Ison nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der byzantinischen Neumen geblieben, aber erst in einer späteren Zeit, wie wir sehen werden. In dem frühen Neumenstadium, das uns hier angeht, ist das Zeichen für das Ison überhaupt noch nicht vorhanden, und auch sonst eine Einwirkung der Praxis des Ison nicht zu konstatieren. Guido von Arezzo kann zu seinem Diaphonieexempel auch auf anderem Wege gekommen sein, etwa durch die uralte Praxis des Bordunbasses; nichts zwingt uns, dasselbe mit dem Ison zusammenzubringen. Ein Beweis dafür, daß das Ison schon im 10. und 11. Jahrh. den byzantinischen Kirchengesang beherrscht habe, läßt sich nicht erbringen. Um die Riemannsche Hypothese zu stützen, müßte es auch überall dort praktiziert worden sein, wo die Denkmäler frühbyzantinischer Neumen herstammen. Bringt man es mit der Orgel zusammen, so müßte dies Instrument an allen diesen Orten bekannt gewesen sein. Auch das ist wenig wahrscheinlich.

zierten. Die offenkundigen Parallelen zu den lateinischen Neumen, deren rhythmischer Inhalt sich neuerdings immer mehr enthüllt, zwingen geradezu, Ähnliches für die byzantinischen Neumen, die vielfach dieselben Zeichen verwenden, anzunehmen. Ich halte demnach Riemanns rhythmische Übertragungen für unmöglich und schließe mich im allgemeinen der Auffassung Gaissers an[1], der für eine vom Text mehrfach unabhängige musikalische Rhythmik eintritt. Sie ordnet sich dem Textgefüge über und vermag kurze Textsilben zu verlängern, längere zu kürzen. Meist fällt nach Gaisser die Akzentsilbe des Wortes auf die rhythmisch gute Zeit. Für die Verbindung der rhythmischen Werte ist das Prinzip der Eurhythmie maßgebend, die wohlgeordnete Folge der Tondauern in größeren Komplexen, die gegeneinander ein rhythmisches Ebenmaß der Glieder beachten. Wer das Verhalten der lateinischen liturgischen Melodie in diesem Punkte kennt, wird einer anderen Auffassung nicht leicht den Vorzug geben. Es wird demnach das einzig Richtige sein, die Übertragungen ohne Rücksicht auf ein vorher festgelegtes rhythmisches Schema zu versuchen, um das viele melodisch Problematische, das ihnen notwendigerweise anhaftet, nicht noch durch rhythmische Unmöglichkeiten zu beschweren.

Suchen wir nunmehr die gegebenen Erklärungen an einem Beispiele zu erproben, so wird es gut sein, eine Neumierung zu wählen, die sich durch ihr Alter und die Deutlichkeit der Aufzeichnung empfiehlt und zugleich einen Einblick in die Eigentümlichkeiten des byzantinischen Kirchengesanges alter Zeit gestattet.

Die Handschrift, welcher das Faksimile auf S. 45 entnommen ist, ein Troparion des 10. Jahrhunderts, stammt aus dem Kloster des hl. Sabbas bei Jerusalem, welches in der Geschichte der byzantinischen Riten und des Kirchengesanges, wie wir sehen werden, zeitweilig die Führerrolle an sich genommen hat. Die ersten fünf Zeilen der linken Seite des Faksimile bilden den Abschluß eines Offiziums (einer Ἀκολουθία). Die dazugehörigen Neumen sind nicht in allem ursprünglich, sondern, wie leicht festzustellen ist, spätere Korrektur älterer, nur teilweise stehengelassener Zeichen. Darunter folgt als Überschrift: Ἀκολουθία Γεωργ(ίου) Ἀνατολ(ίου), ᾠδὴ ά, ἦχος πλάγιος δ΄. Wir haben hier also ein Offizium des Kirchendichters Georgios Anatolios vor uns mit seinen verschiedenen Oden; es ist im vierten

[1] Gaisser, Les heirmoi de Pâques, p. 37. In der praktischen Anwendung seiner Prinzipien ist freilich Gaisser nicht immer konsequent und ändert gelegentlich die Überlieferung, wenn sie zu seiner rhythmischen Formel nicht stimmt.



Aus Cod. 83 der Bibl. des griech. Patriarchats in Jerusalem, X s.

plagalen Kirchenton zu singen und zwar, wie am linken Rande bemerkt ist, in der Form des Legetos, einer Varietät dieser Tonart, über welche wir aber nur wenig orientiert sind[1].

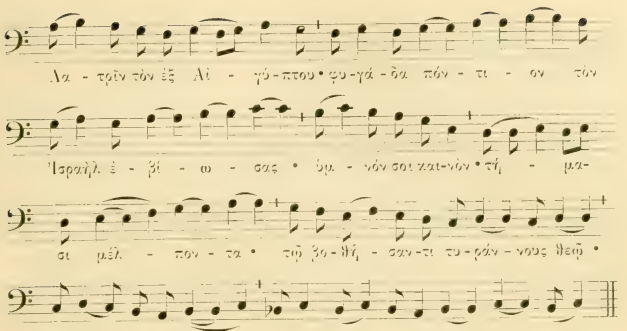
Die Akoluthia des Georgios Anatolios hat acht Strophen (Oden). Eigentlich müßten es neun sein, so sind sie auch gezählt (α′ bis θ′). Es fehlt aber die zweite (β′), weil auch das im Morgengottesdienste, in den unser Offizium uns hineinführt, zur zweiten Ode gehörige Canticum Deuteronomii wegen seines ernsten Inhaltes außerhalb der Fastenzeit meist ausgelassen wird. Fast alle Kanones gehen daher von der ersten Ode gleich auf die dritte über. Die Neumierung ergibt eine fast syllabische Singweise, wie sie für die hirmologischen Gesänge[2] die Regel ist, im Gegensatz z. B. zu den sogenannten papadikischen Gesängen, wie die Kommunionlieder (Koinonika), die außerordentlich melismatisch angelegt sind.

Die Neumen der ersten Ode sind die Oxeia, die Bareia, der Apostrophos in der nach links und der nach oben geöffneten Form, die Kremaste ap'eso, das Elaphron; von zusammengesetzten Neumen Kentema mit Oxeia, die Diple, diese mit darübergesetzter Oxeia, die Kremaste mit Doppelhaken am Anfang, endlich die Phthora. Nehme ich als Finalis der vierten plagalen Tonart den Ton *g* an, so könnte die Übertragung dieser ersten Strophe das folgende Bild ergeben[3]:

[1] In der heutigen Theorie der griechischen Kirchenmusik hat diese Form des plagalen Tetartos zur Finalis den Ton *mi*, und als Ambitus ihrer Singweisen die Quinte *mi-si*. Weiter wird dabei *fa* steigend um einen Viertelston höher, *la* fallend um einen Viertelston tiefer gesungen, und *re* und *mi* sind nicht um einen Ganzton, sondern nur um drei Viertelstöne voneinander entfernt. Vgl. Bourgault-Ducoudray, Études sur la musique ecclésiastique grecque (zitiert bei Gaisser, Système musical de l'Église grecque, p. 10). Jedenfalls existiert der Legetos und seine Martyrie schon viel früher, als man bisher glaubte. Die von Gaisser (l. c., p. 60 und 127) gegebene etymologische Erklärung (= λέγε d. h. singe *fa* in der antiken, *mi*? in der byzantinischen Musik) ist wenig natürlich.

[2] Hirmos nennt man noch heute dasjenige Troparion oder die Strophe der Ode eines Kanons, welche das Modell für die übrigen abgibt. Die übrigen Troparien müssen in Rhythmus und Versbau, in der Silbenzahl, meist auch in den Akzenten dem Hirmos entsprechen; sie suchen womöglich ihn auch in den Worten nachzuahmen. Zugleich aber bestimmt die Melodie des Hirmos die aller Troparien der gleichen Ode. Darum stehen in den Gesangbüchern nur die Hirmen, weil die übrigen Strophen nach der Singweise des entsprechenden Hirmos gesungen werden. Diese Bücher heißen daher auch Hirmologien. Vgl. Teil I, S. 99 und 161, sowie Gaisser, Les Heirmoi de Pâques, p. 2 ff.

[3] Riemann transponiert alle Tonarten in die Normallage von *E—e*, so daß z. B. die authentischen und plagalen Oktaven innerhalb desselben Tonumfanges zu liegen kommen. Dadurch rückt der Hauptton aller authentischen

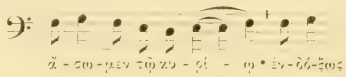


Die folgenden Bemerkungen mögen diesen Versuch begründen: Unter der Voraussetzung der Finalis *g* wird das erste Zeichen, Kentema mit Oxeia, wohl die beiden darüberliegenden Tonstufen *a* und *h* bedeuten, und zwar das Kentema einen kurzen, die Oxeia einen langen Ton. Falls aber in den Zeichen am Rande, die ich

Tonarten auf die Stufe *h*, aller plagalen auf *a*. Das hat den Vorteil, der Ausführung der Gesänge in der Praxis nahezukommen. Da aber die liturgische Tonschrift bis zur Gegenwart auch bei den Lateinern die Tonarten in verschiedenen Höhenlagen darstellt, und diese Schreibung eine ihrer charakteristischen Eigentümlichkeiten gegenüber der modernen Notation bedeutet, obschon die Praxis immer wieder zu Transpositionen in die Höhe oder Tiefe greift, so erachte ich für ersprießlicher, die traditionelle Trennung der Tonarten nach ihren Oktavlagen in der Schrift beizubehalten. Man beachte zudem, daß wir uns hier noch in einer Zeit befinden, in welcher das Gefühl für einheitliche Tonalität einer längeren melodischen Entwicklung noch nicht vollständig entwickelt war. Selbst lateinische Aufzeichnungen aus späterer Zeit belehren uns, daß man ohne Bedenken eine Partie eines Gesanges eine Sekunde, ja eine Quarte und Quinta höher notierte, als sie gemeint war und ursprünglich ausgeführt wurde. Bis in die Editio Vaticana des gregorianischen Graduale (1908) lassen sich solche Aufzeichnungen verfolgen. Vgl. das *Alleluja* ℣. *Veni Domine*, wo der Vers eine Sekunde tiefer notiert ist, um dem Ton *fis* auszuweichen und Intr. *Deus in adjutorium*, wo die Anfangspartie zu hoch notiert ist, beides im Anschlusse an die mittelalterliche Überlieferung. So, glaube ich, brauchen auch etwaige außerordentliche Höhen oder Tiefen in der Notierung byzantinischer Kirchenlieder nicht das Resultat einer falschen Übertragung der Neumen zu sein.

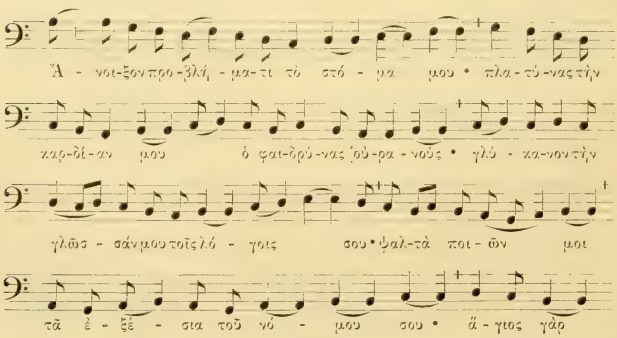
[1] Übersetzung: Deinen Diener Israel, der aus Ägypten floh und durch das Meer wanderte, hast du am Leben erhalten, ihn, der einen neuen Hymnus mit Paukenbegleitung (ich lese τύμπασι statt τήμασι) sang seinem Gotte, der die Tyrannen ertränkt hatte: Laßt uns singen dem Herrn, denn glorreich hat er sich verherrlicht!

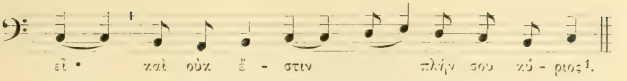
als λέγετος las, ein Hinweis auf die Tonhöhe verborgen sein sollte, würden natürlich auch diese beiden Zeichen und damit alle folgenden nach oben oder unten verschoben werden müssen. Auf der ersten Silbe von Αἰγύπτου steht hinter der Oxeia der nach oben geöffnete Bogen (dem lateinischen Epiphonus ähnlich); seine Identifizierung mit *f g* ist natürlich problematisch; er könnte geradesogut *g a* bedeuten, vielleicht auch nur einen einzigen (wohl kurzen) Ton. Das Wort Ἰσραὴλ ist abgekürzt geschrieben, wie später θεῷ und κυρίῳ. Alle drei Worte haben nur eine einzige Neume, die wohl vom Ausführenden in zwei oder drei Töne zerlegt wurde Eine Schwierigkeit liegt zu Beginn des dritten und der folgenden Kola vor. Soll die Intervallberechnung, so wie es Riemann verlangt, von der Finalis *g* ausgehen oder vom Schlußton des vorhergehenden Kolon? In unserer Ode erledigt sich die Frage wohl dadurch, daß vor dem letzten Kolon die Phthora steht, die nach Riemann nur die Tonstufe *h* und *b* angeht. Überträgt man diese Partie im Riemannschen Sinne, so erscheint der durch die Phthora vermerkte Ton überhaupt nicht:



Er stellt sich aber ein, wenn man die Zeichen fortlaufend mißt und jeden Kolonanfang mit dem Schlußton des vorhergehenden Kolon in Verbindung bringt. Fraglich ist nur, ob die Phthora, die zwischen dem letzten und vorletzten Tone steht, nach rechts oder links oder in beiden Richtungen wirken soll.

Zweite Ode (als dritte bezeichnet):





Auch hier sind wir bei einigen Zeichen auf Vermutungen angewiesen. Wie sich der erste Ton der Kremaste ap'eso zum vorhergehenden verhält, ob er unter diesem liegt, wie ich angenommen habe, oder auf derselben Stufe, wie die Verbindung von Diple und Kremaste zu übertragen ist, welche Bedeutung das Zeichen über der Silbe μοι hat, das die späteren theoretischen Quellen Thematismos benennen, alles das ist ungewiß. Das letzte Zeichen der Strophe, dasselbe, mit welchem die erste und alle anderen Strophen schließen, fasse ich auch hier als Kremaste.

Diese Proben dürften die erheblichen Schwierigkeiten der Übertragung der ältesten byzantinischen Neumen offenbar machen. Nicht einmal das erste Zeichen läßt sich ohne hypothetische Annahmen in heutige Noten übersetzen. Man darf daher den bisherigen Transkriptionen nicht ohne kritische Prüfung vertrauen, selbst wenn sich dabei »befriedigende« Resultate ergeben. Wer in der Musik des Orients zu Hause ist, weiß, wie sehr dort noch heute die Anschauungen über das, was »musikalisch befriedigend« ist, von den unseren abweichen. Er wird also Resultate von Übertragungen byzantinischer Neumen nicht einfach deshalb ablehnen, weil sie nicht mit unseren Vorstellungen von einer schönen Melodie übereinstimmen. Und es sei gerade mit Rücksicht darauf noch hervorgehoben, daß die Tonstufen unserer Strophe durchaus nicht alle unseren diatonischen Gewohnheiten zu entsprechen brauchen[2].

Eine bedeutsame Umgestaltung der byzantinischen Tonschrift begann seit dem 12. Jahrhundert. Die musikalischen Neuerungen sollen im Gefolge der kirchlichen und liturgischen Wandlungen gestanden haben, die seit dem 11. Jahrhundert um sich griffen[3].

[1] Übersetzung: Öffne meinen Mund zu diesem Gegenstande, verbreitere mein Herz, der du die Himmel geschmückt hast; versüße meine Zunge durch deine Worte; mache die Vorzüge deines Gesetzes zum Inhalt meines Lobgesanges; denn heilig bist du, und keiner ist es außer dir, Herr.

[2] Die Übertragungen Gastoués im Catalogue des Manuscrits de Musique byzantine werden von Gaisser in der Rassegna Gregoriana VII, p. 438 ff., wegen der willkürlichen Gleichsetzung des Ison mit *sol* abgelehnt. Wie wenig die Forscher in diesen Dingen übereinstimmen, sieht man daraus, daß auch Gaissers Übertragungen von Riemann zurückgewiesen werden (Sammelbände der I. M.-G. IX, S. 25) und die Riemannschen von Fleischer (Lit. Zentralblatt, Leipzig 1910, Nr. 26, S. 868). Ich erhoffe für meinen Versuch kein besseres Schicksal.

[3] Vgl. Dom Pitra, Hymnographie de l'Église grecque, Rom 1867, p. 62.

Damals übernahmen die Byzantiner das liturgische Normalbuch des Klosters des hl. Sabbas bei Jerusalem zugleich mit der in Palästina und Syrien herrschenden Liturgie von Jerusalem, der heiligen Stadt (Ἁγία πόλις). Von der Hauptkirche Konstantinopels, der Hagia Sophia, drang die Reform in die meisten griechischen Kirchen und Klöster. Damit gewann von selbst, so heißt es, der jerusalemitische Kirchengesang und seine Tonschrift, die sogenannten hagiopolitischen oder damaszenischen Neumen, also genannt vom hl. Johannes von Damaskus, den die Tradition des Orients als den Organisator des liturgischen Gesanges in Kleinasien bezeichnet († um 750)[1], das Übergewicht über die bisherige byzantinische Praxis. Zuerst soll eine Mischung byzantinischer und jerusalemitischer Riten, Texte und Gesänge sich vollzogen haben, die freilich nur in sehr wenigen Handschriften ihre Spuren hinterlassen habe[2].

Dieser von Thibaut und Gastoué vertretenen Darstellung der Wandlung der griechischen liturgischen Tonschrift wird jedoch von Konst. Papadopulos-Kerameus widersprochen. Er betont, daß die hagiopolitischen Neumen das Produkt späterer Zeit seien, nach den bisher vorliegenden Dokumenten vor dem 12. Jahrhundert auch gar nicht existierten. Es habe von Anfang an nur eine einzige Spezies byzantinischer Neumen existiert, diejenige, die Thibaut konstantinopolitanische nennt, die aber überall da üblich war, wo griechischer Ritus herrschte. Selbst in Jerusalem geschriebene Handschriften mit Neumen aus dem 10. Jahrhundert bezeugten, daß die jerusalemitischen Neumenschreiber nur die »byzantinischen« Neumen kannten[3]. Auch sei der sogenannte Hagiopolites, der theoretische Traktat der Pariser Nationalbibliothek, der die Palestinensischen Tonzeichen behandelt, erst im 14.—15. Jahrhundert geschrieben worden. Von einer »hagiopolitischen« Neumenspezialität könne aber überhaupt in so früher Zeit nicht gesprochen werden.

Wie dem auch sei, vom 13. Jahrhundert an herrscht in den byzantinischen liturgischen Büchern eine von der alten verschiedene Tonschrift. Wir nennen sie die **mittelbyzantinischen Neumen**. In ihre Entwicklung griff die Tätigkeit des Maistor Johannes Kukuzeles (12.—13. Jahrhundert) ein, der die Tonschrift durch Einfügung von Verzierungszeichen modifizierte. Er war Mönch vom

[1] Die Überlieferung, die Johannes von Damaskus die Erfindung der Tonzeichen zuschreibt, ist sehr spät bezeugt und entbehrt der geschichtlichen Glaubwürdigkeit. Man vgl. darüber Konst. Papadopulos-Kerameus in den Byzantina Chronika, tom. XV, l. c.

[2] Vgl. Gastoué, Catalogue pl. IV.

[3] Vgl. das oben mitgeteilte Faksimile.

Berge Athos, dann Musikdirektor am Hofe zu Konstantinopel. Auf ihn geht eine neue Methode des Kirchengesanges zurück, die sich tonschriftlich in der Verbindung der älteren Zeichen mit neuen, cheironomischer und anderer Art, äußerte. Jüngere Meister haben sein Werk fortgesetzt. Von da an sind die Handschriften byzantinischer Herkunft ziemlich kompliziert und reich an Zierfiguren. Zeitgenossen beklagten die Änderungen und sahen in ihr eine Verweltlichung des Kirchengesanges[1]. Andere aber waren dafür begeistert und priesen Kukuzeles und seine Nachfolger als die καλοπίσται und ihre Neuerungen als καλοφωνικόν[2]. Dieses Stadium kirchlichen Gesanges und liturgischer Notierung fand trotz aller Proteste Eingang in die Kirchen griechischer Liturgie und wird durch zahlreiche Gesangbücher in den Bibliotheken der Balkanstaaten wie Süditaliens überliefert, wo bekanntlich die griechische Liturgie noch heute einige Pflegestätten besitzt.

Diese mittelbyzantinischen Neumen des hagiopolitischen wie des kukuzelischen Typus vermögen wir deshalb zu lesen, weil sie uns in zahlreichen Schriften theoretischer Art aus dem Mittelalter erklärt sind. Es sind das der sogenannte Hagiopolites in Cod. graec. 360 der Pariser Nationalbibliothek[3], die zahlreichen Encheiridia[4] in den Bibliotheken des Ostens und namentlich die Papadiken[5] (von πάππα und δίκη, Vorschriften für den Priester), eine Art Gesangfibel oder -grammatik der alten Tonzeichen. Diese

[1] Vgl. Gastoué, l. c. p. 22. Über diese merkwürdigen melismatischen Erweiterungen der alten Kirchenlieder (die Teretismen, denen dann allerlei Textsilben untergelegt wurden, oft wie es scheint ohne logischen Sinn) vgl. Thibaut, l. c., p. 41 und die dort angegebene Literatur. Wollte man die lateinischen Sequenzen und Tropen dazu in Parallele stellen, so dürfte man nicht übersehen, daß die Melismen, die den melodischen Stoff zu den textlichen Erweiterungen hergaben, nur zum Teile dem bisherigen lateinischen Gesangsschatz fremd waren (die meisten Longissimae melodiae des Notker; vgl. Bd. I, S. 253), und daß die hinzugedichteten lateinischen Texte alles andere waren als eine sinnlose Silbenverbindung. [2] Vgl. Thibaut, l. c.

[3] Vgl. darüber Gastoué, l. c., p. 84 und 18 ff., Gaisser in der Revue Bénédictine XXV, 1908, p. 527, und Thibaut, p. 43, besonders aber Konst. Papadopulos-Kerameus in den Byzantina Chronika, tom. XV.

[4] Vgl. Thibaut, p. 44 ff. Die Musica Enchiriadis des Pseudo-Hucbald in den Gerbertschen Scriptores I wird die lateinische Übersetzung oder Bearbeitung einer byzantinischen Vorlage sein. Name und Inhalt der Schrift weisen in gleicher Weise darauf hin.

[5] Das Beste darüber bei Fleischer, Bd. III, S. 6 und 17 ff. Fleischer hat durch Neuausgabe, Übersetzung und Erklärung einer Papadike, derjenigen in Cod. graec. 154 der Univ.-Bibl. von Messina aus dem 15. Jahrhundert, die Probleme der mittelbyzantinischen Neumenschrift der Hauptsache nach gelöst. Vgl. auch Thibaut, p. 47 ff., Gaisser, Les Heirmoi de Pâques, p. 8 ff., und Riemann in den Sammelbänden der I. M.-G. IX. S. 1 ff., und in seinem Buche über die byzantinische Notenschrift.

Papadiken gehen alle auf ein Urexemplar zurück, welches immer wieder abgeschrieben wurde. Auf Grund dieser authentischen Quellen ist es möglich, in die Neumen des ausgehenden byzantinischen Mittelalters und der neueren Zeit bis zum 19. Jahrhundert so weit einzudringen, daß wir uns wenigstens vom melodischen Verlauf der in ihnen aufgezeichneten Stücke eine zutreffende Vorstellung zu machen imstande sind.

Merkwürdig ist die Form, in welcher die Traktate die mittelbyzantinischen Tonzeichen behandeln; diese werden in ein schweres spekulatives Gewand gehüllt, das dem modernen Menschen absonderlich vorkommt. Das Befremden verschwindet nur zum Teil, wenn man sich der lateinischen Musiktheoriker des Mittelalters erinnert, die ebenfalls gerne mit philosophischen, mathematischen und anderen Dingen operieren. Die byzantinische Geistesarbeit ist auch sonst durch eine gewisse Vorliebe für abstrakte Auffassungen gekennzeichnet. Es zerfallen also die Zeichen (σημάδια) — der Name »Neumen« kommt in den byzantinischen Encheiridien nicht vor — der liturgischen Musik, der psaltischen Kunst (τέχνη ψαλτική) in »Körper« (σώματα) und »Geister« (πνεύματα). Jene, die zahlreicheren, bedeuten Sekundschritte, diese zeigen Sprünge an; beide Klassen werden auf- und absteigend gebraucht. Dazu kommen die jüngeren Zeichen der Cheironomie für den Chorleiter und der Akoluthie, die sich wohl auf die Folge der Gesangstexte beziehen und für uns hier ohne Bedeutung sind. Die ersten zwei Gruppen von Neumen sind die wichtigsten; sie enthalten auch die eigentlichen Tonzeichen. Die byzantinischen Autoren haben die Namen »Körper« und »Geister« zu langatmigen allegorischen Vergleichen benutzt, die in dem Gedanken gipfeln, daß nur die Körper sinnfällig seien, nicht aber der Geist, dieser aber nur durch den Körper in die Erscheinung treten könne. Ebenso verhalte es sich mit den Neumen; auch in ihnen sind σώματα und πνεύματα unzertrennlich.

Eine andere Einteilung der Zeichen ist die in klingende (φωνητικά oder ἔμφωνα) und stumme (ἄφωνα). Letztere heißen auch »große Zeichen« (μεγάλα σημάδια), einige davon weiter »große Grundlagen, Substanzen« (μεγάλαι ὑποστάσεις), weil sie im allgemeinen eine größere oder längere Form haben und unter die phonetischen, klingenden Neumen gesetzt werden[1]. Es kann auch ein klingendes Zeichen stumm werden, wodurch es seinen Wert verliert; vom 16. Jahrhundert an ist es die Regel[2]. Die Er-

[1] Also Thibaut, p. 51, gegen Villoteau.
[2] Vgl. Gastoué, Catalogue, p. 24, Fleischer, S. 55.

klärung der aphon gemachten Zeichen durch Hugo Riemann ist uns schon bekannt; wenn ein Zeichen »aphon« wird, verliert es nicht seinen Ton, kommt aber für die Intervallberechnung, die Metrophonie, nicht mehr in Betracht (vgl. oben S. 42). Für das Ison ist diese Behandlung in den Papadiken direkt bezeugt.

Die Zahl der Neumen ist nicht in allen theoretischen Schriften und den Gesangbüchern die gleiche. Als Grundzeichen sind übereinstimmend die folgenden 15 oder 16 überliefert:

Ison, bedeutet das Liegenbleiben der melodischen Linie.

Oligon
Oxeia
Petasthe
Kuphisma
Pelasthon
Dyo Kentemata

} bedeuten eine Sekunde aufwärts und heißen Somata.

Apostrophos
Dyo Apostrophoi oder Dyo Syndesmoi

} bedeuten eine Sekunde abwärts und heißen Somata.

Kentema bedeutet eine Terz aufwärts
Hypsele bedeutet eine Quinte[1] aufwärts

} beide Zeichen heißen Pneumata.

Elaphron bedeutet eine Terz abwärts
Chamile bedeutet eine Quinte[1] abwärts

} beide Zeichen heißen Pneumata.

Name und Bedeutung unbekannt[2].

Aporrhoe[3]
Kratemohyporrhoon

} bedeuten eine Terz abwärts, sind aber weder Somata noch Pneumata.

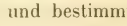
Die verschiedenen Zeichen desselben Intervallinhaltes werden sich durch Nuancen der Ausführung unterscheiden, namentlich solche rhythmischer Art.

[1] Thibaut erklärt die Hypsele und Chamile irrtümlich für Zeichen der Quarte. Die Papadiken lassen aber in dieser Beziehung keinem Zweifel Raum; vgl. übrigens Fleischer, S. 19.

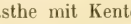
[2] Riemann hält dies, in den Papadiken auffälligerweise nicht erwähnte, aber in den praktischen Aufzeichnungen vorliegende Zeichen für eine Nebenform der Petasthe und überträgt es demgemäß als steigende Sekunde. Könnte es nicht das Gegenbild des Elaphron sein und demgemäß eine Terz aufwärts bedeuten?

[3] Riemann identifiziert die Aporrhoe mit der lateinischen Plica descendens. Eher könnte man an den Oriscus denken, der dieselbe Form und eine ähnliche Bedeutung hat. Die Papadiken erklären die Aporrhoe als eine kurze Bewegung der Kehle, welche den Ton wohltönend und melodisch auswirft, weshalb sie auch Melos (= Verzierung) genannt wird.

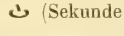
Zur Darstellung der anderen Intervalle werden diese Zeichen zu mannigfachen Kombinationen miteinander verbunden, und diese Kombinationen sind durch bestimmte aber ziemlich umständliche Gesetze geregelt. So steht das Pneuma fast nie für sich allein, sondern bedarf zur Stütze eines Soma; aber das Pneuma beherrscht das Soma und bestimmt seine Geltung und Nichtgeltung. So läßt sich die steigende Quarte als Verbindung von Oligon oder Oxeia oder Petasthe mit Kentema darstellen:

 (Sekunde + Terz),

die steigende Sexte als Verbindung von Oligon oder Petasthe mit Hypsele:

 (Sekunde + Quinte),

die steigende Septime als Verbindung von Kentema und Hypsele:

 (Terz + Quinte),

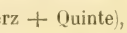
die steigende Oktave als Verbindung von Oligon oder Petasthe mit Kentema und Hypsele:

 (Sekunde + Terz + Quinte).

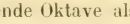
Die fallende Quarte wird durch die Verbindung von Apostrophos oder Dyo Apostrophoi und Elaphron dargestellt:

 (Terz + Sekunde),

die fallende Sexte durch die Verbindung von Chamile und Apostrophos:

 (Quinte + Sekunde),

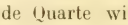
die fallende Septime durch Verbindung von Chamile, Elaphron und Apostrophos:

 (Quinte + Quarte).

In allen diesen Verbindungen ergeben die Einzelzeichen summiert das gewünschte größere Intervall. Damit sind aber die Kombinationen nicht erschöpft. Sehr häufig geht das Ison Zusammensetzungen mit anderen Zeichen ein, wobei diese unter ihm stehen und dann nach den Papadiken tonlos, nach Riemann zu Nachschlagstönen werden:

(Ison über Oligon) } Einklang, (nach Riemann) mit nachschlagender Obersekunde.

 (Ison über Petasthe) }

 (Ison über Hypsele) Einklang, (nach Riemann) mit nachschlagender Oberquinte.

In derselben Weise werden andere Zeichenverbindungen erklärt, bei denen das tieferstehende Zeichen aphon (Nachschlagston) wird. Andere Regeln gelten, wenn die Zeichen horizontal nebeneinander treten. Darüber, wie über die anderen, zum Teil recht verwickelten Kombinationen vergleiche man die Spezialwerke[1].

Zu diesen Grundzeichen kommen die Zeichen der Cheironomie, die großen Zeichen, die dem Domestikos, dem Chorleiter, die Bewegungen der rechten Hand beim Dirigieren anzeigten oder wenigstens in ihrem Ursprunge auf diese Praxis zurückgehen. Wir wissen bereits (vgl. oben S. 16), daß die Cheironomie älter ist als die mittelalterlichen griechischen Traktate, welche von ihr sprechen und viele Zeichen mit ihr zusammenbringen; sie stand ja an der Wiege der Neumen. Auch an den frühbyzantinischen Neumen hatte sie sicher ihren Anteil; nur ist es uns mangels jeglicher Quellenangabe heute unmöglich, denselben zu bestimmen. Daß viele cheironomische Zeichen von Kukuzeles und seinen Nachfolgern eingeführt wurden, ist unbestreitbar. Ganz verständlich sind uns nur diejenigen, die Chrysanthes von Madytos zu Beginn des 19. Jahrhunderts in seine noch heute geltende Reform aufgenommen hat[2].

Naturgemäß sind die cheironomischen Zeichen vornehmlich rhythmischen oder dynamischen Inhaltes, da die melodische Linie durch die früher genannten Zeichen sichergestellt wurde. Damit stimmt es überein, wenn die byzantinischen Traktate den Unterschied von melodisch gleichbedeutenden Zeichen, wie das Oligon, die Oxeia und Petasthe, in der Cheironomie finden[3]. Auch gewisse melodische Ornamente wurden durch Cheironomien versinnbildlicht[4].

---

[1] Vgl. Fleischer, S. 29—30, 32—35, Gastoué, p. 39—40, Thibaut, p. 64—65, Riemann, Sammelbände der I. M.-G. IX, S. 29 ff.

[2] Der Mönch Dom Gebrail, Vorsänger der griechischen Patriarchalkirche in Kairo, der einzige, der Villoteau 1799 über den Inhalt der griechischen Neumen einigermaßen zu unterrichten imstande war, wußte zwar die Intervallzeichen zu erklären, über die großen Zeichen jedoch vermochte er nur mehr ungefähre Angaben zu machen. Andere Musiker belehrten Villoteau, daß diese Zeichen dunkel seien und auch Gebrail ihre Bedeutung nicht mehr wußte. Gebrail erklärte Apoderma, Bareia, Diple, Kratema, Argon, Piasma, Tzakisma rhythmisch ungefähr als 𝅗𝅥, 𝅗𝅥., 𝅗𝅥, 𝅗𝅥., 𝅗𝅥, 𝅗𝅥., 𝅗𝅥, demnach als 1, 3/4, 1/2, 3/8, 1/4, 3/16, 1/8 des Vierviertelt aktes. Villoteau (Etat actuel de l'art musical en Egypte, p. 414) betonte aber, daß alle diese rhythmischen Bestimmungen nur approximativ seien; er selber war geneigt, die Zeichen in Beziehung zur Interpunktion zu stellen, analog dem Punkte, Komma, Strichpunkt und Doppelpunkt unserer Schrift. Seine Übertragung der großen Zeichen nach Gebrails Angaben (p. 416 ff.) sind schon deshalb abzulehnen, weil sie samt und sonders den modernen Vierviertelt akt voraussetzen.

[3] Vgl. Thibaut, p. 57 ff. [4] Vgl. Thibaut, p. 58.

Zu den Cheironomien, deren Zahl übrigens verschieden angegeben wird[1], gehört zunächst auch das Ison. Es gilt überhaupt den byzantinischen Theoretikern als das wichtigste aller Zeichen[2]. Obschon kein Tonzeichen im eigentlichen Sinne - denn es ist tonlos und bezeichnet nur eine Tonstufe — bedeutet es die Tonwiederholung im Verlaufe des Stückes, wie auch den ersten, den Anfangston, von dem aus die Melodie steigt oder fällt, von dem aus also die anderen, steigenden oder fallenden, Schritte gemessen werden, wenn dieser Anfangston zugleich Grundton der Tonart ist. Das Ison macht die fallenden und steigenden Somata aphon: die Oxeia, Petasthe und das Kuphisma, wird über sie gesetzt und beherrscht sie dann.

Die Diple // oder „ steht unter anderen Tonzeichen und bedeutet die doppelte Tondauer[3].

Die Paraklētike . Ihre Bedeutung ist ungewiß.

Das Kratema ist uns in Verbindung mit der Aporrhoe zur Darstellung eines Terzensprunges in die Tiefe schon begegnet.

Das Kylisma steht unter einem anderen Zeichen und zeigt wohl das »Herumrollen« um einen Ton an, eine Zierfigur.

Das Antikenoma ist häufig und wird einer anderen Neume untergesetzt.

Die Bareia \ und ihr Gegenbild, das Psephiston /, gehören zusammen. Beide werden als Zeichen für einen akzentuierten Ton erklärt, jene für einen tieferen, dieses für einen höheren. Das Psephisma kommt auch in Zusammensetzungen vor.

Ähnlich gehören das Gorgon und das Argon zueinander. Wie der Name andeutet, wird jenes eine kürzere, dieses eine längere Tondauer bezeichnen.

Das Lygisma kommt auch mit dem Gorgon verbunden vor.

Das Tromikon wird sein Gegenbild sein. Der Name deutet auf eine zitternde Bewegung hin.

Der Stauros, das Kreuz weist auf den Abschluß eines Satzgliedes hin und entspricht unserem Fermatezeichen , das sich vielleicht daraus entwickelt hat[4].

[1] Fleischer führt S. 51 deren 28 an, Thibaut p. 51 nur 12, Gastoué p. 35 aber 39.

[2] Vgl. Thibaut, p. 60.

[3] Gaisser, p. 9, gibt eine rhythmische Erklärung dieser Zeichen, die natürlich für die meisten hypothetisch ist.

[4] Wie schon Gaisser, p. 10, bemerkt.

Zum Apparat der mittelbyzantinischen Neumen gehören endlich die Phthorai. Ihre Zeichen sind für die authentischen Tonarten der Reihe nach: , , und , für die plagalen: , , und [1].

Soweit die melodische Tonfolge in Betracht kommt, lassen sich die mittelgriechischen Neumen der Hauptsache nach mit Sicherheit übertragen, wenn man von den Ornamenten und anderen derartigen Dingen absieht, für welche die Orientalen immer eine große Vorliebe besessen haben.

In bezug auf den Rhythmus sei dem früher Bemerkten hier hinzugefügt, daß eine Überlieferung des 17. und 18. Jahrhunderts die großen Zeichen für metrisch-rhythmisch erklärt, wie Fleischer berichtet[2]. Ganz allgemein versteht dieser Forscher unter Akoluthia die Mensur (Folge der Zeiten) und sieht in der Diple, dem Kratema und Tzakisma Mensurzeichen. Das Gorgon soll den Taktstrich vertreten, die Diple, das Tzakisma und der Doppelapostroph die betonte Zeit angeben, den guten Taktteil.

Von einem Faksimile mittelbyzantinischer Neumen kann bei der großen Zahl derselben in der Literatur über den Gegenstand hier abgesehen werden; ebenso von einer Übertragung eines solchen. Ich verweise auf die Werke von Thibaut, Fleischer, Gaisser, Riemann und Gastoué. Für die Aufgabe dieses Buches, das vornehmlich die lateinischen Neumen zum Gegenstande hat, kommen die mittelbyzantinischen Neumen weniger in Betracht.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erstand der griechischen liturgischen Musik und ihrer Notenschrift ein Reformator. Die Notation des Kukuzeles war sehr kompliziert; namentlich die großen Zeichen waren längst nicht mehr verstanden, oder die Praxis bekümmerte sich nicht mehr darum. Der Gedanke, sie zu beseitigen, ging aus von Gregorius von Creta († 1816), erhielt aber seine gesunde praktische Ausführung erst durch dessen Schüler Chrysanthes von Madytos († 1843), Erzbischof von Dyrrhachium, und dessen Mitarbeiter, den Protopsaltes Gregorius und den Kartophylax Kurmuzius († 1840). Chrysanthes veröffentlichte 1821 seine Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς und 1832 sein Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς ἐκκλησιαστικῆς. Die zweite Schrift ist die bedeutendere; sie ist auch grundlegend für den Unterricht im Kirchengesang geworden, nachdem die kirchlichen Behörden die Vereinfachungen des Chrysanthes gutgeheißen und in der Liturgie zugelassen hatten.

[1] Vgl. oben S. 41. [2] Neumenstudien, Bd. III, S. 69.

Dies jüngste Stadium griechisch-liturgischer Notierung, das bis heute in Geltung besteht, bedeutet eine organische Fortsetzung der älteren Schrift vermittelst einer freilich radikalen Vereinfachung. Ihre Zeichen sind die uns schon bekannten[1]:

A. Liegenbleibend: Ison bedeutet die Tonwiederholung.

B. Steigend: Oligon bedeutet die steigende Sekunde.
Petasti bedeutet die steigende Sekunde (πεταστή).
Kendimata bedeutet die steigende Sekunde (κεντήματα).
Kendima bedeutet eine steigende Terz (κέντημα).
Ipsili bedeutet eine steigende Quinte (ὑψηλή).

Die Quarte wird dargestellt durch Verbindung von Oligon und Kendima: , seltener durch Petasti und Kendima , die Sexte durch Verbindung von Oligon und Ipsili: oder .

Wenn die Ipsili rechts über dem Oligon steht , so verliert das Oligon seinen Wert, und das ganze Zeichen bedeutet nur so viel wie die Ipsili selbst, eine steigende Quinte. Der Grund davon ist, daß die Ipsili niemals allein vorkommt; sie hat eine Stütze nötig, und diese ist das Oligon oder die Petasti. Es mußte aber deshalb der Wert des Oligon oder der Petasti verschwinden, sobald man eine Quinte darstellen wollte. Man kam überein, in diesem Falle die Ipsili rechts über das Oligon und die Petasti zu schreiben.

Andere Verbindungen sind: oder Ipsili + Petasti, steigende Sext, Ipsili + Petasti, steigende Quint.

Auch das Kendima steht nie allein, sondern immer mit dem Oligon und der Petasti zusammen. Steht das Kendima über dem Oligon, so ergibt sich die Summe beider Zeichen, d. h. steigende Quart . Steht es aber rechts neben oder unter dem Oligon, so verliert dieses seinen Wert, und das Ganze besagt nur so viel als Kendima allein, wenn es allein stehen dürfte: oder , bedeuten beide eine steigende Terz. Damit kann man nun noch die andern Intervalle fixieren: und bedeuten eine steigende Septime.

[1] Am leichtesten läßt sich die griechische Reformschrift in Rebours' Traité de psaltique, 1906, studieren, welcher auch der obigen Darstellung zugrunde gelegt ist. Schreibungen wie Ipsili für Hypsele (ὑψηλή), Petasti Kendimata u. a., wie sie auch Rebours anwendet, entsprechen der heutigen Aussprache des Griechischen.

Eine steigende Oktave läßt sich also darstellen: oder ; hier haben wir also die Verbindung von Oligon + Kendima + Ipsili.

Eine steigende None = , also doppelte Ipsili über Oligon, welches selbst seinen Wert verliert, da eine Ipsili rechts über ihm steht. Dasselbe bedeutet: , doppelte Ipsili über Petasti.

C. Fallend:

Apostrophos bedeutet eine fallende Sekunde.

Iporroï bedeutet eine fallende Terz (Ὑπορροή), aber zusammen mit dem Mittelton: also z. B. *g-f-e* (schrittweise).

Elaphron bedeutet eine fallende Terz (Sprung).

Häufig stehen Apostrophos und Elaphron nebeneinander; steht jener nicht über einer eigenen Silbe, so verliert er seinen Wert als eigener Ton, fallende Sekunde, und wird ein kurzer Nachschlag; er zählt auch nicht im Rhythmus. Beide zusammen bedeuten auch nicht fallende Sekunde + Terz = Quart, sondern nur eine Terz.

Chamili bedeutet eine fallende Quinte (Χαμηλή).

Die andern fallenden Intervalle ergeben sich durch Kombination der genannten. Also die fallende Quarte: Apostrophos + Elaphron: , Sexte: Apostrophos + Chamili: , Septime: Elaphron + Chamili: , Oktave: Quarte + Chamili: = Apostrophos + Elaphron + Chamili, None: Chamili + Chamili: .

Häufig steht ein steigendes mit einem fallenden Zeichen zusammen oder mit einem Ison. Dabei gilt die Regel, daß jenes, das steigende Zeichen, seinen Wert verliert. Also = Petasti + Ison. Hier verliert Petasti seinen Wert; es bleibt das Ison übrig; also Wert = 0. = Apostrophos + Petasti: nur der Apostrophos behält seinen Wert, also eine Sekunde abwärts. Der Grund solcher scheinbar überflüssiger Zusammenstellungen liegt darin, daß z. B. die Petasti nicht allein Tonzeichen, sondern auch Modulationszeichen ist.

Vergleicht man diese heute üblichen Neumen mit den früher behandelten des Kukuzeles, so ergibt sich, daß verschwunden sind: steigende: Oxeia, Kuphisma, Pelasthon: fallende: Kratema-hyporrhoon, dazu alle die großen Zeichen.

Chrysanthes hat die Martyrien beibehalten, die Schlüssel, mit Hilfe deren der Ausgangspunkt der melodischen Linien unzweideutig bezeichnet wird. Es gibt deren so viele als Tonarten, demnach acht. Die Tonreihe *D—d* bezeichnen die Griechen mit den Silben:

D	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*C*	*D*
πα	βου	γα	δι	κε	ζω	νη	πα

Jeder dieser Stufen entspricht eine Martyria; es sind die folgenden:

Für πα: π = *D*

Für βου: β = *E*

Für γα: Γ = *F*

Für δι: Δ = *G*

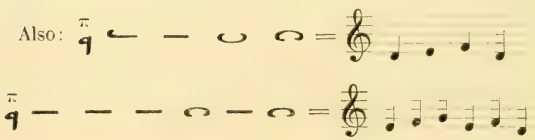
Für κε: κ = *A*

Für ζω: Ζ = *H*

Für νη: ν = *C*

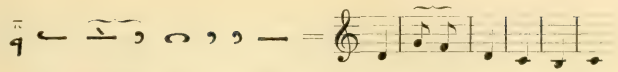
Also: π =

π =



Die Martyrien stehen wie früher, so bei Chrysanthes, in der Mitte des Gesanges, oft auch am Ende der Zeilen, um dem Sänger die Kontrolle zu ermöglichen, ob er richtig gesungen hat.

Einige andere Zeichen haben rhythmischen Wert. Hier ist zunächst zu beachten, daß die rhythmische Bewegung der neueren psaltischen Kunst durch den sogenannten Chronos geregelt ist, die Normaldauer einer Note, die durch einen Schlag mit der Hand markiert wird. Jede Note hat einen Chronos, und das ganze Stück läßt sich aus Takten von je einer Zeit zusammengesetzt denken. Diese eine Zeit wird aber durch die rhythmischen Zeichen verändert. Daß der Apostrophos vor dem Elaphron, wenn er keine eigene Silbe hat, nur eine kurze Ziernote bedeutet, wissen wir schon. Man gibt ihm nur den halben Wert der gewöhnlichen Note, wobei die vorhergehende um diesen Wert verkürzt wird:



Die anderen rhythmischen Zeichen heißen enchronoi (ἔγχρονοι). Es sind:

Das Klasma (κλάσμα) ⌣; es verdoppelt die Dauer eines Tones.

Die Apli (ἁπλή) •, ein Punkt, der unter der Note steht, z. B.: ⫟. Auch er verdoppelt die Tondauer.

Das Gorgon (γοργόν) ⌜ verkürzt die Note, über oder unter der es steht, um einen halben Chronos, wie auch die vorhergehende Note. Wenn aber eine Note das Klasma oder die Apli trägt und die folgende das Gorgon, so wird der Rhythmus als 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 ausgeführt.

Das Argon ⌝ (ἀργόν) verdoppelt die damit versehene Note und verkürzt die zwei vorhergehenden um die Hälfte ihres Wertes, macht also aus 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 : 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅝.

Die Siopi (σιωπή) ↘ besteht aus der Varia (βαρεῖα) und der Apli und bedeutet eine Pause von einer Zeit.

Der Stavros (σταυρός), + bedeutet ein plötzliches Aufhören des Gesanges und wird meist ausgeführt als eine Zeitpause.

Diese Dehnungs- und Pausezeichen erscheinen aber auch verdoppelt oder verdreifacht. Die Dipli, (δίπλη) ••, verlängert eine Normalnote um zwei Zeiten, die Tripli, (τρίπλη) •••, um drei Zeiten, die Tétrapli, (τετράπλη) ••••, um vier Zeiten. Ebenso wird das Argon vervielfacht: das Diargon ⌙ vermehrt eine Note um zwei Zeiten, vermindert aber die beiden vorhergehenden um je eine halbe Zeit, macht also aus 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 : 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅝. Das Triargon ⌙ verlängert eine Note um drei Zeiten, vermindert aber in gleicher Weise die zwei vorhergehenden um je eine halbe Zeit, also statt 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅝. Das Gorgon wird vervielfacht durch das Digorgon ⌐; es bedeutet, daß drei Noten zusammen eine Zeit ausmachen, entspricht also genau unserer Triole; 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 wird $\overset{3}{\frown}$ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯. Das Trigorgon ⌐ macht aus vier Zeiten eine Zeit, also zu 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯.

Es lassen sich aber diese Zeichen auch miteinander kombinieren. Diese Kombinationen kommen aber in der kirchlichen Musik weniger oft vor. So kann eine Note, die schon das Klasma oder die Apli hat, noch das Gorgon erhalten. Das bedeutet die Verlängerung um eine

halbe Zeit, also 𝅗𝅥 𝅗𝅥 wird 𝅗𝅥 𝅗𝅥. [1]. Ähnlich verhält es sich mit den Pausen. Die Siopi 𝄫 bedeutet eine Pause von einer Zeit. Setzt man statt der Apli die Dipli 𝄫.., so hat man zwei Zeiten Pause usw. Kleinere Pausen als eine Zeit werden vermittelst des Gorgon, Digorgon usw. dargestellt. Also Siopi und Gorgon bedeutet eine halbe Zeit Pause; dabei verliert die vorhergehende Note wieder die Hälfte einer Zeit; 𝄫 macht 𝅗𝅥 𝄾. Hat das Gorgon in der Verbindung mit der Siopi links eine Apli 𝄫, so haben wir die Drittelpause, wobei die vorhergehende Note $^2/_3$ gilt. Steht die Apli rechts 𝄫, so hat die Pause $^2/_3$-Wert, die vorhergehende Note $^1/_3$. Ebenso wird die Tripli gebraucht, um Sechzehntelpausen anzugeben, den vierten Teil einer Normalzeit.

Das Tempo eines Stückes, welches wir durch Worte wie Andante, Largo, Allegro u. a. angeben, wird in der griechischen Musik durch besondere Zeichen angedeutet. Es kommen fünf Zeichen dafür vor, die alle eine χ (= χρόνος) enthalten.

= mittleres Tempo, also = ungefähr andantino.

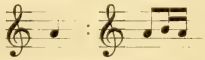
= ungefähr andante.

= langsames Tempo, largo.

= rascher, allegretto.

= sehr rasch, presto.

Auch innerhalb eines Stückes sind Tempowechsel möglich. In diesem Falle braucht nur das Tempozeichen geändert zu werden.

Endlich ist noch hervorzuheben, daß einige Zeichen gewissen melodischen Vortragsmanieren entsprechen, die den orientalisch-griechischen Gesang charakterisieren. So bedeutet die Petasti eine kurze Verzierung, also statt  . Es steht über den Akzentsilben. Ist der Apostrophos von dem Klasma begleitet, so wird er als ganz kurze Nachschlagsnote ausgeführt, etwa wie

[1] Andere Kombinationen siehe bei Rebours l. c., p. 21 ff.

statt . Bei der Iporroï sind beide Noten immer legato gesungen. Ferner: die Varia (βαρεῖα) \ bedeutet, daß die darauffolgende Note stärker ausgeführt wird und steht daher zu Beginn des Chronos und wirkt oft wie ein Taktstrich. Das Homalon (ὁμαλόν) — bedeutet eine rasche Vibration ⸗⸗⸗⸗⸗. Antikénoma (ἀντικένωμα) ⟶ zeigt an, daß eine Note leicht ausgeführt werden muß. Das Psephiston (ψῆφιστον) ⸝ entspricht unserem Sforzando, das Eteron (ursprünglich und besser ἕτερον παρακάλεσμα) entspricht unserem Legato. Beim Endophonon (ἐνδόφωνον) soll die betreffende Note mit geschlossenem Munde ausgeführt werden[1].

Die Erfolge der Reform des Chrysanthes, die sich im Laufe des verflossenen Jahrhunderts in den meisten Kirchen des griechischen Ritus festzusetzen vermochte, erklären sich ohne Zweifel aus der grundsätzlichen Ausschaltung aller seit langem unverstandenen Zeichen und der dadurch erzielten Erleichterung und Vereinfachung der Schrift, aber auch der Beibehaltung der wesentlichen Charaktereigenheiten, wie der wichtigsten Einzelzeichen der älteren Notierung. Auch heute noch ist die liturgische Tonschrift der Griechen eine Intervallschrift, wie seit dem 13. Jahrhundert und wahrscheinlich von Anfang an; sie führt damit einen der bedeutsamsten Charakterzüge der orientalischen Musikschrift weiter, im Gegensatz zu der lateinischen, die sich längst zu anderen Grundprinzipien bekennt; sie verwendet auch zahlreiche ältere Neumenzeichen in einem ihrer ursprünglichen Bedeutung adäquaten Sinne.

Eine Europäisierung oder Latinisierung der Tonschrift hat Chrysanthes durchaus ferngelegen; auch heute würde sich diese nur bei gleichzeitiger Annahme des lateinischen Tonsystems und seiner Diatonik durchführen lassen. Wie in alter Zeit, so wird der orientalische Kirchengesang auch noch heute mit nichtdiatonischen Tonstufen durchsetzt; die Abweichungen von unseren diatonischen Tonstufen sind häufig, und die griechischen, armenischen und anderen Sänger entwickeln in solchen Intervallnuancen oft eine große Virtuosität. Sie pflegen damit eine echt orientalische Gewohnheit. So wenig sie und anderes dem europäischen Musiker zusagen, so bedeutsam sind sie dem Geschichtsforscher, der dem Werden und Wachsen der Kunst mit gleicher Teilnahme folgt, wie ihrer Blüte.

[1] Zahlreiche Notierungen und Übertragungen siehe bei Rebours.

Neuerdings dringt — freilich nicht ohne Widerspruch — die abendländische mehrstimmige Musik in die griechischen Kirchen ein; sie wird natürlich auch mit europäischen Musiknoten aufgezeichnet. Viele Kenner orientalischer liturgischer Musik bedauern diese Entwicklung, weil sie dem Charakter der orientalischen Kunst entschieden zuwider ist. Sie wird sich aber kaum aufhalten lassen, da sie nur eine künstlerische Seite der kulturellen und wirtschaftlichen Erschließung des Morgenlandes darstellt.

IV. Kapitel.

Die russischen und die armenischen Neumen.

Von den außerlateinischen Neumen sind neben den byzantinischen neuerdings noch die russischen und die armenischen Gegenstand von Untersuchungen geworden. Die russischen Neumen interessieren als eine Spielart der byzantinischen, während die armenischen ein unabhängigeres Gepräge tragen, dafür aber allem Anscheine nach beim Übergang der Neumen in die lateinischen Kirchen einen gewissen Einfluß ausgeübt haben, oder vielmehr diejenige Spielart der orientalischen Neumen weiterführen, welche die Lateiner zuerst kennen lernten.

Die Geschichte der russischen Kirchenmusik[1] beginnt mit dem Jahre 988, der Annahme des Christentums durch Großfürst Wladimir. Griechische Bischöfe tauften sein Volk. Wie aber die Frage nach dem Ursprung des lateinischen Chorals noch bis in die letzte Zeit mannigfache Antworten erfahren hat, so haben die russischen Gelehrten die Wiege ihrer liturgischen Lieder bald in Byzanz, bald im griechischen Syrien, bald in Rußland selbst gesucht. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem byzantinischen Kirchengesang wurde allgemein zugestanden; die verbindenden Fäden sind zu zahlreich, um übersehen zu werden. Bis ins 13. Jahrhundert kannte die russische Liturgie Gesangstücke in griechischer Sprache, neben denjenigen in slavonischem Text. Auch das Kyrie eleison ist als Volksruf bezeugt und erhielt sich in der russischen Liturgie bis heute. Ganz alte liturgische Handschriften enthalten sogar griechische Gesangstücke in slavonischen Lettern aufgeschrieben. Zahlreiche tonschriftliche Zeichen haben die Form griechi-

[1] Über die Geschichte der russischen Kirchenmusik orientiert trefflich die Schrift O. von Riesemanns, Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte, zweite Folge, Heft VIII, 1909), der die Phasen der liturgischen Tonschrift der Russen durch Faksimiles verdeutlicht. Vgl. auch Thibaut, l. c., p. 35 ff., der auch einige Faksimiles mitteilt (pl. VIII—X). Über Riesemanns Schrift vgl. meinen Bericht im Kirchenmusikal. Jahrbuch für 1910, den die obige Darstellung wiedergibt.

scher Neumen oder griechische Namen, und zwar ältere Zeichen wie jüngere. Der griechisch-byzantinische Gesang muß also immer wieder auf den russischen eingewirkt haben. Dennoch hat es nicht an solchen gefehlt, die die Abhängigkeit von Byzanz bedeutend einschränkten oder überhaupt leugneten; Metallow vertrat die Auffassung, daß die Russen ihren liturgischen Gesang von den syrischen Griechen erhalten hätten, und Smolenski erklärte ihn für ein der Hauptsache nach autochthones Produkt. Ein derartiger Widerstreit der Meinungen war möglich, solange nur eine geringe Zahl authentischer Gesangsdokumente alter Zeit der Forschung zugänglich war. Je mehr aber die alten Gesangbücher dem Staub der Bibliotheken entrissen wurden, um so mehr lichtete sich das Dunkel, das die Urgeschichte des russischen Chorals einhüllte. Neuerdings in den Klöstern auf dem Berge Athos angestellte Forschungen [1] scheinen die Frage zugunsten des byzantinischen Ursprunges abzuschließen. Ein Vergleich zahlreicher Dokumente byzantinischer und russischer Herkunft hat nicht nur eine überraschende Ähnlichkeit, oft auch Identität der Tonzeichen festgestellt, sondern sogar eine direkte Übernahme altbyzantinischer Gesänge durch die russische Liturgie. Dabei wurde der griechische Text naturgemäß durch den slavonischen ersetzt, die Führung der Melodie blieb aber dieselbe, nur daß die Betonungs- und syntaktischen Verhältnisse des griechischen Originals bei der Übertragung des Textes in das Slavonische häufig Akzentverschiebungen und Abweichungen von der gewöhnlichen Aussprache und Verbindung der Worte im Gefolge hatten [2]. Wenn der slavonische Text silbenreicher

[1] Vgl. darüber den interessanten Aufsatz Riesemanns in der Riemann-Festschrift 1909, S. 189 ff.

[2] Sollten sich nicht ähnliche Vorgänge in der Kindheit des lateinischen Kirchengesanges abgespielt haben? Manche eigenartige Textbehandlung in den gregorianischen Gesängen würde dann ihren letzten Grund in der Anpassung einer nicht lateinischen (griechischen) Singweise an einen lateinischen Text haben. Ich verweise hier nur auf einige der in Betracht kommenden Stellen. Man vgl. Intr. *Spiritus Domini* von Pfingsten (Sapientia Salom. I, V. 7), wo der Text der Septuaginta: ὅτι πνεῦμα τοῦ κυρίου sich der lateinischen Melodie trefflich anpaßt; Grad. *Oculi omnium*. wo das Οἱ ὀφθαλμοὶ πάντων ebenfalls der gregorianischen Singweise sehr wohl ansteht, und namentlich die Worte *Aperis tu* im Vers mit dem langen Melisma auf der zweiten Silbe, das zum Texte der Septuaginta Ἀνοίγεις σύ trefflich stimmen würde. Auffällig ist das Verhalten des ganzen Graduale in Hinsicht der Textbehandlung, wenn man den griechischen Text mit dem lateinischen vergleicht (Ps. 145 der Septuaginta V. 15 und 16). Ich hebe noch im Septuagintatext den ähnlichen Ausklang der beiden Teile hervor: εὐκαιρίας und εὐδοκίας, der in der Melodie seine Spuren hinterlassen zu haben scheint (identisches Schlußmelisma). Der

war als der griechische, aus dem er übersetzt ist, so sind die überzähligen Silben durchweg mit bloßen Rezitationszeichen versehen, die byzantinische Originalmelodie ist also nur erweitert, nicht substantiell modifiziert[1]. Jedenfalls darf man die Abstammung des russischen liturgischen Gesanges aus dem byzantinischen für eine ausgemachte Tatsache halten. Daß dabei slavischen Elementen der Zutritt nicht prinzipiell verweigert wurde, ist ebenso verständlich. Immer aber müssen die griechischen Elemente die Oberhand behalten haben.

Die ältesten liturgischen Gesangbücher des russischen Ritus, Minaen, Trioden, Sticherarien, Hirmologien u. a., ungefähr dreißig an der Zahl, gehören noch der Urzeit russischen Christentums an, dem 10. und 11. Jahrhundert. Merkwürdigerweise entbehren sie der Tonzeichen. Die ersten Hss. mit Tonzeichen sind aus dem Ende des 11. Jahrhunderts überliefert. Sie sind in einer Neumenschrift notiert, die nach Riesemann, der darin der Ansicht Metallows beipflichtet, aus den byzantinisch-athontischen Neumen herausgewachsen ist[2]. Manches spricht dafür, daß die Klöster auf dem Berge Athos bei der Übergabe der Neumen an die russische Kirche beteiligt waren. Sie waren die Hauptverkehrsstation zwischen dem griechischen Orient und Rußland. Es gab daselbst im 11. Jahrhundert auch zahlreiche russische Mönche.

Die liturgischen Gesangbücher der Russen kennen drei Typen von Gesängen, denen auch drei verschiedene Notierungen entsprechen: 1. den Oktoechos, den nach den acht Tonarten in seinen Einzelheiten rituell (durch das Typikon) geordneten eigentlichen liturgischen Gesang. Seinen Grundstock bildet der Znamennji Rospiew, der in der ältesten Form russischer Neumen aufgezeichnet ist, der sogenannten sematischen oder Krjukinotierung; 2. den dreifaltigen Gesang, den Metallow und Riesemann mit dem ebenfalls ganz alten Kondakariengesang identifizieren, der aber schon im 14. Jahrhundert verschollen war. Dieser Kondakariengesang wurde so notiert, daß zu einer Reihe Text zwei Reihen Neumen gehörten, daher (nach Metallow-Riesemann) die Bezeichnung »dreireihig«, »drei-

lateinische Text gibt die sprachliche Analogie nicht genau wieder (*in tempore opportuno* und *benedictione*). Diese Frage verdient, einmal im Zusammenhang behandelt zu werden.

[1] Schon Jagic (Archiv für slavische Philologie, VIII, 1885, S. 659) betonte, daß die liturgischen griechischen Texte bei ihrer Übersetzung ins Kirchenslavische die ursprünglichen Singweisen beibehielten.

[2] Die ekphonetischen Neumenzeichen wurden bis ins 15. Jahrhundert bei den russischen liturgischen Lektionsbüchern angewendet. Freilich haben nur wenige solcher Lektionarien die Unbilden der Zeit überstanden.

faltig«. Die Abhängigkeit der Kondakarienneumen von den frühbyzantinischen Neumen ist unleugbar und ergibt sich besonders aus den großen Hypostasen; 3. den demestischen Gesang, den jüngsten Bestandteil, der besonders um 1600 beliebt war. Die demestischen Hss. verwenden eine doppelte Notierung, kleine Neumen und große Hypostasen, dazu die byzantinischen Martyrien.

Was der Kondakarien- und der demestische Gesang eigentlich war, ist bisher noch nicht gelungen festzustellen. Die Zahl der Kondakarienhandschriften ist sehr gering; nur fünf sind bisher bekannt geworden, sie stammen aus der Mitte des 11. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Die älteren darunter gehören zu den ältesten neumierten Hss. russischer Herkunft überhaupt. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ist der Kondakariengesang verschwunden. Riesemann glaubt, daß er mit seiner Notierung in den athontischen Klöstern seine Heimat hat, da die Neumen der Kondakarienhandschriften in byzantinischen Gesangbüchern noch nicht angetroffen worden seien. Daran kann aber ebensogut unsere sehr lückenhafte Kenntnis der byzantinischen Choraldokumente schuld sein. Eine energische Einwirkung byzantinischen Gesanges auf die Kondakarienmusik nimmt auch er an; sie äußert sich namentlich in den zahlreichen griechischen Textworten und Sätzen, die in slavonischem Alphabet niedergeschrieben sind, in den byzantinischen Solmisationssilben und Tonartenbezeichnungen. Von den beiden Tonzeichenreihen verwendet die untere Zeichen, die den ekphonetischen Lektionszeichen ähnlich sind, die obere die μεγάλα σημάδια der griechischen Neumen. An eine Entzifferung dieser Neumierung kann vorläufig noch nicht gedacht werden; ebensowenig geht dasjenige, was über die künstlerische Eigenart des Kondakariengesanges gesagt wurde, über bloße Vermutungen hinaus.

Etwas besser ist es um den demestischen Gesang bestellt. Um 1569 erscheinen seine ersten Notierungen, die mit den Kondakarienzeichen keinerlei Ähnlichkeit aufweisen. Die Etymologie des Wortes »demestisch« ist nicht unbestritten. Die demestischen Neumen lassen sich aber deshalb der Hauptsache nach entziffern, weil die Sekten der Altgläubigen, die sich infolge der Reformen des Patriarchen Nikon (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts) bildeten, den demestischen Gesang und seine Notierung weiterpflegen. Auch ist diese in einigen alten Schriften erklärt. Sie hat sich manche der gleich zu erwähnenden Fortschritte der sematischen Neumen zu eigen gemacht, die Merkzeichen des Schaidurow und des Mesenez, die der Bezeichnung der Tonhöhe dienen. Melodisch sind diese Gesänge sehr reich entwickelt, weit mehr als die des Znamennji

Rospiew; sie entwickeln sich nicht selten gegenüber der Betonung der Textworte ziemlich selbständig und werden vornehmlich in feierlichen Gottesdiensten gebraucht.

Die wichtigste der russischen Neumenfamilien ist aber die sogenannte sematische Notation, die vom 11. bis zum 17. Jahrhundert, bis zur Einführung des europäischen Liniensystems, die liturgischen Gesangbücher beherrschte, und deren Dokumente aus allen Jahrhunderten zahlreich auf uns gekommen sind, mit Ausnahme des 13. und 14. Jahrhunderts, in welchen Mongolenhorden Rußland mehrfach überschwemmten und verwüsteten. Da aus dem 15. bis 17. Jahrhundert theoretische Erklärungen der Krjukineumen in genügender Zahl sich erhalten haben, kann man rückwärtsgehend auch die älteren Krjukihss. der Hauptsache nach entziffern. Dabei sind jedoch die zirka 40 Zeichen auszunehmen, die nur bis zum 15. Jahrhundert üblich waren, nachher verschwanden; sie lassen sich durch die komparative Methode nicht enträtseln[1].

Die weiteren Schicksale der russischen Neumen knüpfen sich vornehmlich an die Namen zweier Kirchensänger, Schaidurow und Mesenez. Da die Krjukizeichen die Tonhöhe nicht in allem genau angaben, so sann man auf Mittel, sie dergestalt zu vervollkommnen, daß über den tonalen Verlauf der Gesänge in keinem Falle ein Zweifel obwalten konnte. Es ist das Verdienst des Nowgoroder »Meistersängers« Schaidurow (Ende des 16. Jahrhunderts), durch Beifügung von roten Tonbuchstaben die tonale Bestimmtheit der Zeichen sichergestellt zu haben. Zu jeder Neume tritt hier ein rot geschriebener Buchstabe des slavonischen Alphabets, meist der Anfangsbuchstabe eines musikalisch-technischen Ausdruckes. Andere Buchstaben oder Zeichen dienten zur Angabe dynamischer und wohl auch rhythmischer Nuancen. Ende des 17. Jahrhunderts lebte der Mönch Alexander Mesenez. Seine tonschriftliche Neuerung steht in Zusammenhang mit der im 12. Jahrhundert in Konstantinopel aufgekommenen und bald in Rußland verbreiteten Sitte, tonreiche Vokalisen derart mit Text zu versehen, daß auf jeden Ton eine Silbe kam. Man wählte dazu merkwürdigerweise Silbenverbindungen wie *tetetererim*, *tititiremterirem*, *anena* u. a., denen ein logischer Inhalt nicht innewohnt[2]. Eine noch merkwürdigere Manier bestand darin, die Teile eines ausgedehnten Melisma

[1] Die Gelehrten, die neuerdings den altrussischen Neumen nähergetreten sind, leben der Hoffnung, daß es von diesen aus gelingen wird, bis zur Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumierungen, z. B. den athontischen, vorzudringen. Die geschilderten liturgischen und musikalischen Beziehungen beider Kirchen lassen diese Erwartung als gerechtfertigt erscheinen.

[2] Vgl. oben S. 51, Anm. 1.

nicht hintereinander, sondern, um Zeit zu sparen, zu gleicher Zeit von verschiedenen Sängern vortragen zu lassen, eine barbarische Gewohnheit, der erst gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts von seiten der Behörden energisch entgegengearbeitet wurde. Eine durch den Zar Alexei Michailowitsch eingesetzte Kommission mit Alex. Mesenez an der Spitze säuberte die liturgischen Gesangbücher von den genannten Auswüchsen in Text und Singweise. Für die geplante Drucklegung der verbesserten Bücher werden die Schaidurowschen roten Buchstaben durch kleine Merkzeichen ersetzt, die an jeder Neume angebracht werden. Da aber nach wie vor Bücher geschrieben wurden, waren die Mesenezschen Zeichen neben den Buchstaben des Schaidurow ein Pleonasmus. Als es zum ersten Drucke der russischen Choräle kam, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war durch das siegreiche Vordringen des Liniensystems die ursprüngliche Krjukischrift längst außer Gebrauch gesetzt worden[1].

Die Einführung des mehrstimmigen Gesanges in Rußland seit der Mitte des 17. Jahrhunderts hatte die Annahme des Liniensystems im Gefolge. Zuerst schrieb man die verschiedenen Stimmen in sematischen oder demestischen Neumen übereinander in zwei, drei oder vier Zeilen und meist mit verschiedenfarbiger Tinte. Die eigentliche Melodie (der lateinische Cantus firmus) ist meist dem Snamennji Rospiew entnommen, die andern Stimmen liefern primitive Akkorde dazu, wobei es weder an parallelen Quinten und Oktaven noch an Sekunden und Septimen mangelt. Bald aber adoptierte man das europäische Fünfliniensystem, das sich dann überraschend schnell eingebürgert hat. Die älteren russischen Neumen wurden dabei verdrängt, sie machten einer neuen Form von quadratischen Noten Platz, die freilich den unsrigen nicht ganz entsprechen.

Eine bedeutsame Stellung in der Neumengeschichte ist den **armenischen Neumen** einzuräumen. Ein armenischer Schriftsteller des 5. Jahrhunderts, Lazarus von Parb, berichtet vom hl. Patriarchen Isaac (5. Jahrhundert), daß er an Wissenschaft viele griechische Gelehrte übertraf und namentlich im musikalischen Alphabet außerordentlich bewandert war[2]. Hiernach hätten sich die Armenier

[1] Von einer Reproduktion altrussischer Neumen kann hier abgesehen werden, da sie dieselbe Form haben, wie die altbyzantinischen. Die jüngeren Neumierungen aber stehen in keiner Beziehung mehr zu den anderen Neumenfamilien, am wenigsten zu den lateinischen.

[2] Vgl. die Ausgabe seiner Werke durch das Mechitaristenkloster zum hl. Lazarus in Venedig, 1873, S. 42. Diese und zahlreiche der folgenden Angaben verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn P. Garabed Der-Sahaghian aus dem genannten Kloster, zurzeit Studierenden an der Universität Freiburg (Schweiz).

damals der Buchstaben als Tonzeichen bedient. Eine jüngere Überlieferung meldet, daß sich die Gesänge bei den Armeniern, deren Liturgie aus dem Griechischen stammt, bis ins 12. Jahrhundert mündlich fortgepflanzt hätten[1]. Erst seither sollen sie aufgezeichnet worden sein, und zwar soll Katchadour, Vartabied (Priester) aus Taron, im 12. Jahrhundert Tonzeichen eingeführt haben. So bezeugt Kiragos, Vartabied von Kandzaj im 13. Jahrhundert: »Katchadour von Taron brachte die Neumen (Khaz) vom Osten her, um die körperlosen Melodien in Körper umzusetzen. Die Neumen waren von den alten Weisen erfunden, aber bis dahin noch nicht in unserem Lande verbreitet worden. Er kam, schrieb und lehrte sie vielen[2].« Von da an sind die Neumen in den armenischen Gesangbüchern bis ins 19. Jahrhundert ununterbrochen weitergeschrieben worden. Manche Klöster, wie die der Mechitaristen, halten noch heute treu an der alten Notierung fest, obschon die genaue Kenntnis des Inhaltes der Zeichen längst untergegangen ist. So viel wird gemeldet, daß manche Neumen nicht einem einzigen Tone entsprechen, sondern einer Tongruppe oder melodischen Formel, deren Bestandteile sich unter Umständen auf mehrere Silben verteilen konnten. Die meisten armenischen Gesangstexte werden nach acht verschiedenen Formeln (Tönen) vorgetragen, in einer der acht Tonarten, die dann am Rande durch einen kurzen Vermerk angezeigt sind. Die Neumen hatten vielleicht den Zweck, die Verteilung der vermerkten und jedem Sänger geläufigen Formel auf den jedesmaligen Text sicherzustellen. Selbst Kenner der ar-

[1] Also Pierre Aubry, der die armenischen Neumen gelegentlich einer Reise in den Kaukasus untersucht hat, in der Tribune de S. Gervais, t. VIII, Paris 1892, p. 323 ff. und t. IX, 1893, p. 136 ff. Aubry gibt auch eine Tabelle der armenischen Neumen. Thibauts Darlegung, l. c., p. 67 (eine photographische Wiedergabe armenischer Neumen vgl. pl. IV), ist von Aubry abhängig. Auf deutscher Seite hat schon Petermann 1851 in der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, Bd. V, S. 368, die Hauptzeichen namhaft gemacht und ihre Namen etymologisch gedeutet. Vgl. auch Fétis, Histoire générale de la musique, t. IV, p. 85 ff., Villoteau, De l'état actuel de l'art musical en Égypte (Description de l'Égypte, t. XIV, 2. éd., Paris 1826, p. 332 ff., und die Zeitschrift Sion, Jahrgang 1867, Nr. 6—9. Diese letztere habe ich allerdings trotz allen Bemühungen weder in Jerusalem, noch in deutschen Bibliotheken ausfindig machen können. Nach Aubry, l. c., enthält sie einen Aufsatz von Ter Tessian und eine Neumentabelle aus einem armenischen Kloster in Jerusalem mit einer Art Romanusbuchstaben und lateinischen Neumen. Zu denen, die sich vergeblich um den Zutritt zur armenischen Patriarchatsbibliothek in Jerusalem bemühten, gehört auch der Verfasser dieses Buches (April 1911).

[2] Vgl. die Ausgabe seiner Werke, 1865, Venedig, S. Lazzaro, p. 108.

menischen Neumen versichern, daß man vermittelst ihrer höchstens eine bekannte Singweise wiedererkennen, nicht aber eine unbekannte daraus ablesen könne[1]. Wir müssen aber annehmen, daß sie ursprünglich einen konkreteren Inhalt besaßen. Da sie viele Ähnlichkeit mit den byzantinischen und, wie schon jetzt hervorgehoben werden mag, mit den lateinischen Neumen haben, die byzantinischen aber allmählich lesbar werden, so darf man hoffen, daß auch die armenischen mit der Zeit ihre Geheimnisse entschleiern werden[2].

Die Quellen zu ihrem Studium sind außer einigen Tabellen in Etchmiadzin und Jerusalem vornehmlich die liturgischen Gesangbücher, die zahlreich in den dortigen armenischen Klöstern, denen in Wien und Venedig, in den Bibliotheken von Moskau, Paris und Berlin[3] vorhanden sind. Auch die Drucke armenischer Liturgie seit 1664 (Amsterdam) haben diese Neumen, bis auf die offiziellen Drucke von Etchmiadzin, welche die nachher zu erwähnende Reformschrift angenommen haben[4].

Die wichtigsten unter den 85 armenischen Tonzeichen, von denen 54 auf den Neumentabellen überliefert und mit ihren Namen versehen sind, umfassen zunächst die uns bereits bekannten Lektionszeichen (vgl. oben S. 29 ff.). Besondere Bedeutung besitzen hier das Zeichen der Länge, Jerkar, und der Kürze, Ssugh. Wirkliche Neumen, Tonzeichen, sind die folgenden[5]:

/ Schescht ist der Form und dem Namen nach (= Akzent) die byzantinische Oxeia und lateinische Virga. Ein armenischer

[1] So P. Garabed Der-Sahaghian und Aubry, l. c. Die acht Toni der Armenier kann man in einer freilich melodisch wie rhythmisch durchaus unzuverlässigen Fassung bei Fétis und Villoteau nachlesen. Besser, obschon auch nicht einwandfrei, sind sie in der von Bianchini herausgegebenen Sammlung Les chants liturgiques de l'Église arménienne, Venedig, S. Lazzaro, 1877, veröffentlicht.

[2] Wie ich in Jerusalem erfuhr, arbeitet Komitas Keworkian an einer größeren Monographie über die armenischen Neumen.

[3] Die Kgl. Bibliothek Berlin besitzt acht armenische Handschriften mit Tonzeichen aus dem 14.—18. Jahrhundert: die Nrn. 33, 35—41 des gedruckten Kataloges.

[4] Die alten Zeichen überliefert u. a. das Armenische Hymnarium, herausgegeben von P. Ignatius D. Ghiurekian, armen. Erzbischof und Generalabt der Mechitaristen, Venedig, S. Lazzaro, 1898. Dasselbe enthält auf S. 21 ff. ein Verzeichnis der armenischen Neumen, der einfachen wie der zusammengesetzten, das der kundige Verfasser aus den besten Quellen zusammengestellt hat.

[5] Erzbischof Ghiurekian hat in der Zeitschrift Bazmavep (Venedig, San Lazzaro), 1903, p. 315 ff., die armenischen Neumen zu erklären versucht und namentlich zu den analogen lateinischen in Parallele gestellt. Ich ziehe im Folgenden diese Deutung mehrfach heran.

Autor des 13. Jahrhunderts bezeugt, daß Schescht einen höheren Ton angibt[1]; um wieviel höher der Ton sei, sagt er nicht. Die lateinische Virga zeigt ebenfalls nur die Richtung in die Höhe an, kein bestimmtes Intervall. Näher wird es aber liegen, dem Schescht die Bedeutung der Oxeia zuzuweisen, diejenige der steigenden Sekunde. Sie kommt in mehreren Spielarten vor, mit verdicktem unteren oder oberen Ende: ⸍ und ⸌. Ghiurekian sieht darin ein Crescendo und Decrescendo angezeigt.

\ Buth (= Stumpf), das Gegenbild der byzantinischen Bareia, des lateinischen Gravis oder des späteren Punctum. Nebenformen sind nach Ghiurekian ⸌ und ⸍. Das Zeichen bedeutet einen tieferen Ton oder eine Bewegung in die Tiefe[1]. In letzterem Falle, wo der Ausgangspunkt mitgerechnet wird, würde es eine zweitonige Figur angeben, deren zweiter Ton tiefer liegt. Eine analoge Bedeutung müßte man dann auch dem Schescht zuweisen, einer Verbindung zweier Töne, von denen der zweite höher liegt. Die Verbindung von Schescht und Buth ergibt:

⸜ Baroïg (Paruik), der Steigen und Fallen der melodischen Linie in seiner Figur wie in seiner Bedeutung zusammenfaßt. Seine lateinische Parallele wird der Circumflexus, die Flexa oder Clivis sein. Mit Baroïg verwandt ist

^ Kurr (= Schescht und Buth verbunden), die byzantinische Kremaste ap' exo. Vielleicht bezieht sich der Unterschied beider auf die Dauer des zweiten Tones, der bei Baroïg kurz, bei Kurr lang sein könnte. Das Gegenbild beider ist

⸝ Pusch (= Dorn), dessen Name seiner Form gemäß ist. Er kommt auch als ⸝, ⸜, wie in einigen anderen Varianten vor, die alle, wie das Hauptzeichen, an den lateinischen Podatus erinnern. Sein Inhalt ist der einer steigenden Tonverbindung. Je nachdem die Spitze des Zeichens leicht oder dick gezogen ist, nimmt Ghiurekian für den zweiten Bestandteil eine schwache oder starke Tongebung an. Die Analogie der lateinischen Zeichen könnte eher veranlassen, die Verdickung als rhythmische Dehnung, Verlängerung zu deuten. Das byzantinische Parallelzeichen ist die Kremaste ap' eso.

/ Sur (= Schwert), ein langer Strich, soll Zeichen eines langen höheren Tones sein, und

[1] Jouhan (Johann) von Erzenga, Verfasser von Homilien im 13. Jahrhundert (1250—1326), gibt über Schescht und Buth diese Auskunft: »Wie Schescht die Stimme steigen macht, so macht Buth sie fallen, und beide zusammen bilden das Baroig, bei dem die Stimme sich zuerst hebt und sich dann senkt.« Vgl. die Zeitschrift Bazmavep, 1904, p. 129.

Tur (= Säbel) sich von ihm so unterscheiden, daß Sur den höheren Ton direkt, Tur ihn schrittweise (portamentoartig) erreicht. Je nachdem das obere oder untere Ende des Tur verdickt ist, soll der Ausgangs- oder Endpunkt der Bewegung stärker auszuführen sein. Auch die Form kommt vor, deren Sinn unbekannt ist.

Taschta (= Ebene), wird als Zeichen für einen Sprung in die Tiefe angesehen. Man schließt das aus dem Umstande, daß es nicht nur über, sondern auch unter dem Texte sich findet.

Dzung (= Knie), der byzantinische Apostrophos, die lateinische Apostropha, wird wie diese beiden Parallelzeichen einer kurzen Bewegung in einen tieferen Ton entsprechen, vielleicht in die Untersekunde.

Dzengner, die byzantinischen Dyo Apostrophoi oder Syndesmoi, wird die Bewegung des einfachen Dzung verdoppeln.

Kundj, verbindet Schescht und Dzung und wird demgemäß zu erklären sein.

Zarg (= Schlag), hat Ähnlichkeit mit dem lateinischen Scandicus und wird demnach als eine Figur von drei steigenden Noten angesehen.

Kosrowain (nach Kosrow benannt). Seine Bedeutung ist unbekannt. Dasselbe gilt von

Huhai,

Pathuth (= Binde), das auch in mozarabischen Neumierungen, und zwar als eine Spielart des Porrectus, vorkommt, und

Khum. Ein namentlich in Zusammensetzungen viel gebrauchtes Grundzeichen ist

Kagh, das in den lateinischen Neumen ebenfalls zahlreiche Parallelen hat. An Schescht angehängt, wird es zum

Vernakhagh; ihm vorgesetzt, zum

Nerknakhagh, dem lateinischen Quilisma ascendens, während Vernakhagh dem seltenen Quilisma descendens assimiliert werden kann. Beide Zeichen könnten das portamentoartige Ausfüllen eines fallenden oder steigenden Intervalles angeben. Eine Variante ist

Pokr Nerknakhagh (kleiner Nerknakhagh), der dem Schescht nur zwei Windungen vorausschickt und dem lateinischen Salicus oder Pes quassus entspricht. Eine lateinische Parallele hat ebenfalls

Olorag in dem Ancus, Sinuosus der ältesten lateinischen Neumendenkmäler. Die armenische Neume kann wie die lateinische eine besondere absteigende dreitonige Figur bedeuten.

Eine andere Gruppe von Zeichen erweist sich durch den Namen als zusammengehörig:

Benkordj,

Ekordj,

 Dzakordj,

, Menkordj. Ihre Bedeutung ist ungewiß. Ebenso diejenige von , einem häufigen Zeichen, von dem auch nicht der Name überliefert ist. Vielleicht ist es mit Huhai verwandt. Es erinnert auch an eine besondere Form des lateinischen Torculus, die namentlich in italischen Handschriften häufig ist und den Anfangshaken des Torculus durch einen kleinen Kreis ersetzt.

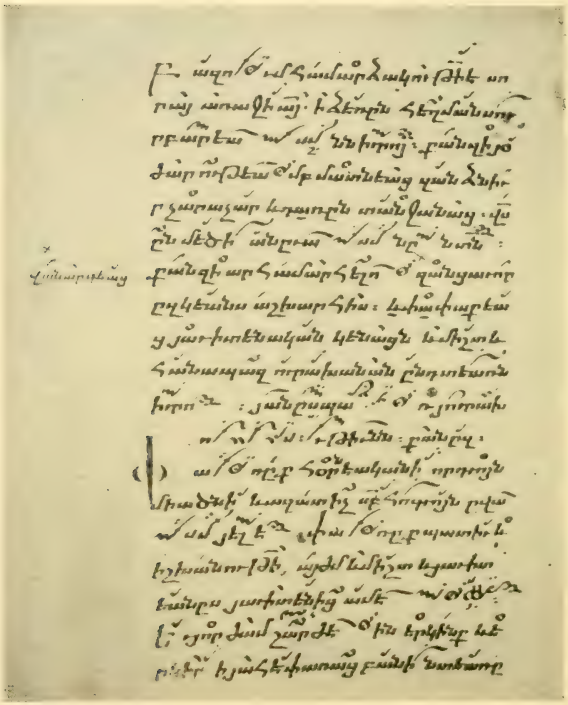
Diese Hauptzeichen gehen nun mannigfache Verbindungen miteinander ein, die in den Neumentabellen ihre eigenen Namen haben[1]. Die Grundtypen sind aber unschwer überall herauszufinden. Was oben über ihre Bedeutung gesagt wurde, sind naturgemäß lediglich Vermutungen und Analogieschlüsse. Von einer wissenschaftlichen Durchdringung der armenischen Neumen sind wir noch recht weit entfernt. Die Hauptfragen, die wir vor allem beantwortet haben möchten, sind diese: geben die armenischen Neumen nur die Richtung der Melodie an in die Höhe und Tiefe, oder genauere Intervalle? und enthalten sie rhythmische Aufschlüsse? Ich bin geneigt, die beiden letzten Fragen für die älteste Praxis armenischer Neumen zu bejahen. Die byzantinischen Neumen und die Aussagen der lateinischen Autoren des 9.—11. Jahrhunderts berechtigen zu einer solchen Annahme.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die armenischen Gesangbücher schon der ältesten Zeit auch Buchstaben in den Dienst musikalischer Notierung gestellt haben. Man findet so diejenigen armenischen Buchstaben, welche den lateinischen *b*, *d*, *z*, *l*, *dz*, *sch*, *p*, *s*, *v* entsprechen, unter den Text geschrieben, wo sie nicht gut etwas anderes als eine Ergänzung der Neumen bedeuten können. Bemerkenswerterweise sind es nur Konsonanten, niemals Vokale, die also verwendet werden.

[1] Geradeso also, wie in der Montecasinensischen Neumentabelle aus dem 11. Jahrhundert, von der später die Rede sein wird, zahlreiche Zeichenkombinationen mit ihren besonderen Namen aufgeführt sind. Ghiurekïan, l. c., hat die Parallele der armenischen und lateinischen Neumen auch auf die zusammengesetzten Zeichen ausgedehnt; er führt zu dem lateinischen Climacus, Torculus, Porrectus, aber auch zu dem Podatus subpunctis, Climacus resupinus, Scandicus flexus und subpunctis, Torculus resupinus, Porrectus flexus und subpunctis, zur Virga und zum Podatus subtripunctis usw. die analogen armenischen Kombinationen an. Eine 40jährige Praxis als Kirchensänger scheint seiner Neumenerklärung ein bedeutendes Gewicht zu verleihen.

Die folgenden Faksimiles ermöglichen eine Vorstellung von der Eigenart der armenischen Neumen und ihrer Verwendung.

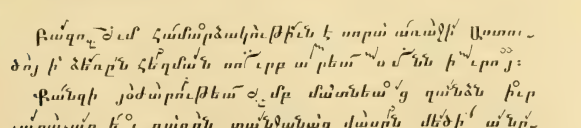
Aus Cod. orient. oct. 279 der Kgl. Bibl. Berlin. Fol. 18 verso.



Die Handschrift, der dies Faksimile entstammt, wurde im Jahre 1377 geschrieben. Ihren Inhalt bilden vornehmlich Meßgesänge; unser Bild aber gibt den Schluß der Gesänge des Morgengottesdienstes und zwar einen Hymnus (Tavavor) zum hl. Stephanus, der auch bei den Armeniern am Tage nach Weihnachten gefeiert wird. Die Singweise steht im vierten plagalen Kirchenton und wird wegen ihrer großen Schwierigkeit noch heute von einem Solisten ausgeführt. Der Text der drei ersten Zeilen lautet in lateinische Buch-

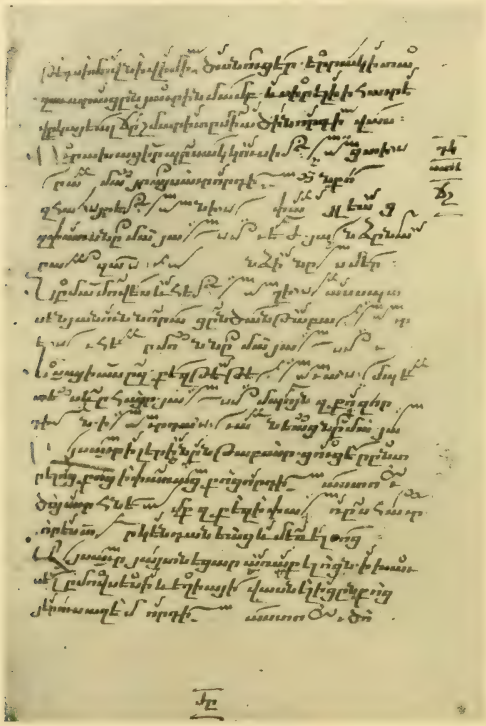
staben umgeschrieben: *Bazoum hamarzagoutiun e so — rai uratchi Asduzoj i xeren hegman sou — rp areann iuroj: Kanzi jo*, und in deutscher Übersetzung: »Groß ist vor Gott der Mut Dieses, der sein heiliges Blut vergossen hat.« Auch der mit der armenischen Sprache nicht vertraute Leser wird bei näherem Zusehen die über oder (bei Melismen auch) neben den Textbuchstaben stehenden Neumenzeichen zu unterscheiden vermögen. Im Original ist es noch leichter, Text und Neumen auseinanderzuhalten, da beide mit verschiedener Tinte geschrieben sind: die erste Hälfte des Blattes hat den Text in Gold, die Neumen in Schwarz, die zweite Hälfte umgekehrt den Text in Schwarz, die Neumen in Gold geschrieben. Die Neumen aber sind der Reihe nach: Zeile 1 über *Ba-* Pusch, über *zo-* Jerkar, daneben das oben vermutungsweise dem Huhai gleichgesetzte Zeichen, *-um* hat keine Neume; vom Worte *hamarzagoutiun* hat die erste Silbe Schescht, die zweite das Kürzezeichen Ssugh, die vierte Buth, die letzte Pusch; Zeile 2: *rai* hat Buth, von *uratchi* hat die erste Silbe Buth, die letzte Pusch; *Asduzoj* (im Text abgekürzt) hat Buth, *i* ebenfalls, *xe-* hat Pusch, *heg* vielleicht Ekordj oder Kundj, *-man* Pusch, *sou-* Jerkar. Zeile 3: von *areann* hat die erste Silbe Vernakhagh, die dritte Jerkar, Nerknakhagh, kleines Menkordj, großes Menkordj, *iu-* hat Nerknakhagh, *-oj* Dzenkner, *Kan-* Sur, *-zi* Ssugh und *jo* Pusch. Unter dem großen Menkordj des Wortes *areann* steht der Buchstabe *l*, der als Abkürzung des Wortes *lalukin* gedeutet wird, = klagend, oder *surmandov* = bewundernd. Silben, die keine eigene Neume haben, wiederholen den unmittelbar vorher erreichten Ton. Soviel dürfte diese Analyse dartun, daß die Singweise ziemlich melismatisch verläuft, wie überhaupt die armenischen Sololieder eine ganz außerordentliche Vorliebe für reiche Melismatik zur Schau tragen, viel mehr als die lateinischen.

Das Hymnar der Mechitaristen (in Venedig 1898 gedruckt, S. 109) enthält denselben Hymnus neumiert. Ich lasse seinen Anfang vergleichshalber hier folgen:



Ein Jahrhundert jünger ist die folgende Neumierung (1447):

Aus Cod. orient. oct. 167 der Kgl. Bibl. Berlin. Fol. 215 r.

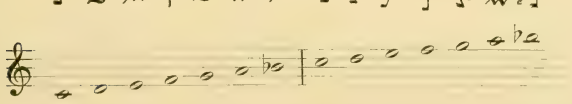


Vorliegende Neumierung gehört zum Hymnus des Festes der Verklärung des Herrn und figuriert zum Teil noch im heutigen Hymnar der Armenier. Die Zeichen rechts am Rande zeigen die Tonart an (vierter Plagalton) und den Vortrag durch einen Solisten. Diese Angabe wird nicht überraschen, da der Hymnus ungemein melismatisch komponiert ist. Man vgl. nur Zeile 4 und die folgenden.

Eine Reform der altarmenischen Neumen wurde um 1810 durch Baba Hampartsum vorgenommen, der die alte Schrift wesentlich vereinfacht und modernisiert hat. Die Unsicherheit der alten

Neumen beseitigte er, indem er jedem Zeichen einen bestimmten melodischen Inhalt gab. Seine Reform steht damit in einer nicht nur zeitlichen, sondern auch inhaltlichen Parallele zu derjenigen des Chrysanthes von Madytos bei den Byzantinern. Seine Schüler vollendeten das begonnene Werk. Nicht ohne Mühe und Widerspruch gewann die reformierte Schrift in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts offizielle Geltung und wurde den liturgischen Büchern einverleibt. In vielen armenischen Kirchen singt man aber trotz aller durch die Neuerung erzielten Erleichterung noch immer auswendig.

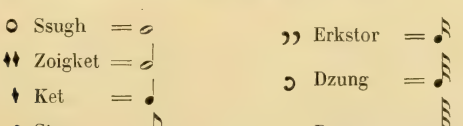
Die Namen für die neuarmenischen Neumen sind aus den alten durch Kürzung herausgebildet, und zwar werden sie mit ihren Zeichen im Dienste einer Art Solmisation verwendet. So entstand die folgende Leiter:



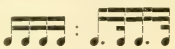
Wie man sieht, hat die obere Oktave dieselben Zeichen wie die untere, nur mit einem dicken Horizontalstriche am unteren Ende. Die Namen der Neumen sind diese:

C = Po (aus Pusch)
D = E (aus Ekordj)
E = Ve (aus Vernakhagh)
F = Be (aus Benkordj)
G = Ko (aus Kosrowain)
A = Ne (aus Nerknakhagh)
B = Pa (aus Paruik).

Hier gibt also die Form der Noten die Tonhöhe an. Die Tondauer wird durch die folgenden Zeichen dargestellt:



⊢ Thav vermindert die Note um $^1/_4$ des Wertes, macht also aus

⅄ Kisathav vermindert die Note um $^1/_8$ des Wertes, macht also aus 

/ Kiswêr oder Kiswâr vertreten die Stelle unserer ♯ und ♭.

Diese Tonschrift hat teilweise modernen Anstrich; vielleicht wirken in ihr Elemente der türkischen Musik[1].

Den armenischen Neumen nahe verwandt sind die georgischen, die von Aubry entdeckt wurden[2]. Ähnliches ist von den syrischen Neumen zu sagen, von denen nur ganz wenige Denkmäler übriggeblieben sind, auf die J. Parisot zum ersten Male aufmerksam gemacht hat. Die syrischen Christen überliefern seit langem ihre liturgischen Gesänge lediglich durch mündliche Unterweisung. Sie kennen weder eine musikalische Notation noch auch geschriebene Abhandlungen über Musik. Nur die Syro-Melkiten verwenden noch eine Tonschrift, die aber nichts anderes zu sein scheint, als die altbyzantinische, und für Texte, die selbst wieder aus dem Griechischen ins Syrische übersetzt sind. Bisher sind nur wenige Handschriften mit einer solchen Neumierung namhaft gemacht worden[3]. Sie befinden sich in den Bibliotheken des syrischen Seminars von Charfe, der Universität von Beyrouth und des griechichen Patriarchats von Jerusalem (ein Troparion)[4]. Damit erweisen sich diese syrischen Neumen als eine Tochterschrift der altbyzantinischen, geradeso wie die russischen. Es bedarf aber noch weiterer Untersuchung in der Angelegenheit: insbesondere muß festgestellt werden, ob doch nicht in ganz alter Zeit eine syrische Neumenschrift bestanden habe. Die nachhaltigen Einwirkungen der syrischen (kleinasiatischen)

[1] Ein Beispiel mit Übertragung in moderne Noten bei Aubry, Tribune de S. Gervais IX, p. 143 ff.

[2] Eine Probe bei Thibaut, pl. V.

[3] Vgl. Parisot in der Tribune de S. Gervais, Paris 1901, p. 258, in seinem Rapport sur une Mission scientifique en Turquie, Paris 1899, p. 12, und in der Revue de l'Orient chrétien, 1899, p. 153, sowie Thibaut, p. 68. Eine Probe syrischer Neumen bei Thibaut, pl. VI.

[4] Diese Hs., Cod. syriac. 28, die ich an Ort und Stelle einzusehen Gelegenheit hatte, enthält auf einigen Seiten über dem syrischen Text griechische Neumen, und zwar schwarze und rote (kukuzelische) Zeichen vermischt, zuweilen auch rote allein. Immer aber sind nur ein paar Zeilen neumiert, niemals eine ganze Seite, ähnlich also wie in den lateinischen Sakramentarien oder den alten Notierungen der Passion, wo nur die Worte *Eli, Eli* usw., die aus dem Lektionston herausfallen, neumiert sind.

Kirche auf die Ausbildung liturgischer und musikalischer Formen im Orient und Okzident seit dem Ende des 4. Jahrhunderts machen eine solche Annahme immerhin wahrscheinlich. Es wäre sogar nicht vermessen, zu vermuten, daß die Wiege auch der liturgischen Tonschrift in Syrien gestanden habe. Nur erlaubt uns der Zustand der bis heute zutage geförderten Quellen aus dem Orient nicht, über bloße Vermutungen hinauszugehen. Aus der Liturgie der Kopten sind keine tonschriftlichen Denkmäler auf uns gekommen[1]. Die koptischen Sänger singen alles auswendig, was bei der überaus großen Ausdehnung und melismatischen Entwicklung vieler ihrer liturgischen Gesänge als eine außerordentliche Leistung erscheinen muß. Die Abessynier verwenden als Tonzeichen die Buchstaben ihres Alphabetes, die dann nicht nur einzelne Tonstufen, sondern auch ganze Tonreihen anzeigen können[2].

[1] In der byzant. Zeitschrift 1910, S. 192, berichtet H. Junker über den Katalog der koptischen Hss. der Rylands Library (W. E. Crum, Catalogue of the Coptic Manuscripts in the Collection of the Rylands Library. Manchester, University Press, 1909, XII, 273 S., 4°, 12 Lichtdrucktafeln). Darunter finden sich 5 Hymnen (Nr. 25—29) mit musikalischen Zeichen, meist wagerecht übereinanderstehenden Strichen, 1 bis 6 an der Zahl. Junker meint, diese Striche bedeuteten die Dauer; vielleicht aber sind es tonische Zeichen. Auch der Text Nr. 4 hat merkwürdige »Punktierungen«, die vielleicht tonschriftliche Zeichen sind. Die Angelegenheit verdient weiter verfolgt zu werden.

[2] Vgl. dieselben bei Fétis, Histoire générale de la musique, t. IV, p. 111 ff.

V. Kapitel.

Die lateinischen Lektionszeichen.

Mehr noch als bei den Orientalen muß man bei den Lateinern Lektions- und Gesangstonschrift auseinanderhalten. An Berührungspunkten beider fehlt es naturgemäß nicht. Dennoch bilden die Lektionszeichen das ganze Mittelalter hindurch eine Familie für sich, die durch die Einfachheit, ja Armut ihres Schriftapparates auffällt und an der vielgestaltigen und reichen Entwicklung der musikalischen Zeichen wenig teilgenommen hat.

Bis vor kurzem waren keine praktischen Denkmäler der lateinischen Lektionsschrift aus ganz alter Zeit bekannt, wenigstens vor dem 9. Jahrhundert. Jüngst aber sind lateinische Lektionarien aus dem hohen und frühen Mittelalter in der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg entdeckt worden, welche die Lesetöne durch eigene Zeichen vermerken. P. Antonio Staerk hat zum erstenmal auf sie aufmerksam gemacht[1]. Die neue Spur verfolgte sogleich Thibaut und legte die wichtigsten dieser Lektionsnotierungen in seinen Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'Église latine, 1912 der Öffentlichkeit vor[2].

---

[1] P. Antonio Staerk, O. S. B., Les Manuscrits latins du Ve au XIIIe siècle conservés à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. 2 tomes, 1910.

[2] Dieses Prachtwerk bietet einen Abriß der Geschichte der liturgischen Interpunktion und Lektionsschrift, sowie einen Überblick der Neumengeschichte an der Hand trefflich gelungener Faksimiles alter Dokumente vom 5. Jahrhundert an im Lichtdruck. Zahlreiche bisher unbekannte Neumendenkmäler von zum Teil außerordentlichem Interesse treten damit in den Gesichtskreis der Forschung. Das aus der Abtei des Prés in Rouen stammende Antiphonar (Meßgesangbuch) des 12. Jahrhunderts, das noch die Offertoriumsverse enthält ist vollständig veröffentlicht. Der Gewinn, den unser Wissen aus dieser Publikation zieht, ist groß, wenn schon die geschichtlichen Ausführungen des Verfassers häufig zum Widerspruch reizen und selten in die Tiefe gehen. Viele der erörterten Fragen sind doch ungleich schwieriger, als der Leser des Thibautschen Werkes annehmen wird. Auch die Frage Thibauts (S. 42), ob nicht Gregor III. der Gregorius praesul des bekannten Prologes und Organisator des Kirchengesanges sei, läßt nicht ahnen, daß gerade gegen diese Hypothese durchschlagende Argumente vorgebracht worden sind. Vgl. Bd. I dieses Werkes, S. 191 ff.

Die Lektionsschrift der Lateiner ruht auf der Einteilung eines längeren Satzes in Comma, Colon und Periodus, wie sie schon die alten Grammatiker vertraten. In der Schrift wurden sie durch verschiedene Stellung des Punktes markiert, der bald unter, bald über, bald neben den letzten Buchstaben des Satzes gestellt wurde. Der Punkt für das Comma beschloß die media distinctio, wie man sagte, derjenige für das Colon die subdistinctio, derjenige für die Periode die plena distinctio[1].

Comma . = media distinctio: in der Psalmodie auch metrum genannt.

Colon ‗ = subdistinctio oder membrum.

Periodus : = plena distinctio; in der Psalmodie auch versus oder punctum genannt.

Diese drei Punkte, von denen dem Colon eine mehr untergeordnete Bedeutung zukam, so daß man vielfach nur die media und die plena distinctio unterschied[2], bilden die mittelalterlichen Interpunktions- und Pausezeichen, die Positurae oder Pausationes. Sie haben die Aufgabe, dem Vorleser äußerlich die Ruhepunkte deutlich zu machen[3]. Ansätze dazu enthielt bereits die Bibelübersetzung des hl. Hieronymus, die an der Spitze der lateinischen Lektionsschrift steht. Er selbst bezeugt, daß er seine Texte in Cola und Commata einteilte[4] und diese durch eigene

[1] *Distinctio est, ubi finitur plena sententia et punctum ad summam litteram ponimus. Media distinctio, ubi fere de sententia tantum superest, quantum diximus, cum tantum respirandum sit, et punctum ad mediam litteram ponimus. Subdistinctio est, ubi non multum superest de sententia, quod tamen mox inferendum sit et punctum ad imam litteram ponimus.* Vgl. den von P. Bohn in den Monatsheften für Musikgeschichte 1887, Nr. 3, S. 29 ff. herausgegebenen Traktat.

[2] Ähnlich beobachtet die heutige Chorpsalmodie, z. B. der Vesper, in der Regel nur das sogenannte Metrum und den sogenannten Versus, den Schluß der beiden Vershälften. Nur die älteren Orden führten das Colon in der ersten Vershälfte (die sogenannte Flexa) aus, bis die Vatikanische Redaktion der Psalmodie (Cantorinus seu Toni Communes Officii et Missae, 1911) die alte Übung wieder wenigstens fakultativ in die allgemeine Praxis einführte.

[3] Cassiodor nennt die Positurae *quasi quaedam viae sensuum et lumina dictionum, quae sic lectores dociles faciunt, tanquam si clarissimis expositoribus imbuuntur. Prima est media, secunda subdistinctio, tertia plena. Quas a majoribus constat ideo esse inventas, ut spiritus longa dictione fatigatus vires suas per spacia decreta resumeret.* Vgl. P. Bohn, l. c.

[4] Vgl. seine Praefatio in Ezechielem: *Legite igitur et hunc juxta translationem nostram, quoniam per cola scriptus et commata, manifestiorem legentibus sensum tribuit.* Diese Praefatio, wie auch die gleich zu erwähnende zum Psalmbuch, steht in den Ausgaben der Vulgata, z. B. derjenigen von Val. Loch, Regensburg.

Zeichen markierte. Das jüngst in St. Petersburg entdeckte Fragment eines Evangeliariums des Hieronymus[1] aus dem 5. Jahrhundert verwendet in diesem Sinne das Zeichen ⸗; aus seiner Einleitung zum Buche der Psalmen geht hervor, daß er außerdem noch den Asteriscus ※ und den Doppelpunkt als Interpunktionszeichen kannte[2]. Die Positurae wurden im ganzen Mittelalter gelehrt[3]; sie stehen z. B. noch im Antiphonar von Montpellier (Cod. H. 159) aus dem 11. Jahrhundert hinter den Textabschnitten. Folgende Probe möge ihre Anwendung veranschaulichen:

Cod. Montpellier H. 159, p. 89[4].

Dilexisti iustitiam . et odisti inquietatem propterea unxit te deus . deus tuus oleo leticie pre consortibus tuis •

Modicum et non videbitis me alleluja . iterum modicum . et videbitis me . quia vado ad patrem alleluja, alleluja •

Diese Positurae sind nun lediglich Pausezeichen, eine Interpunktion, der irgendwelcher melodischer Nebensinn ursprünglich nicht innewohnt. Sie bildeten aber die Vorstufe zu der Lek-

[1] Staerk, Les manuscrits latins, t. II, pl. I, und Thibaut, Monuments de la notation ekphonétique, p. 4 ff.

[2] Praefatio in psalmos: *Notet sibi unusquisque vel jacentem lineam, ve radiantia signa, i. e. obelos vel asceriscos. Et ubi viderit virgulam praecedentem, ab ea usque ad duo puncta, quae impressimus, sicut in Septuaginta translatoribus plus haberi. Ubi autem perspexerit stellae similitudinem, de hebraeis voluminibus additum noverit aeque usque ad duo puncta.*

[3] Alcuin († 804) hatte in der Schreibstube seines Klosters in Tours die folgende Inschrift anbringen lassen (Patr. Lat. CI, 739):

Per cola distinguant proprios et commata sensus,
Et punctos ponant ordine quosque suo;
Ne vel falsa legat, taceat vel forte repente
Ante pios fratres lector in ecclesia.

Auch an der Pfalzschule in Aachen war die kirchliche Lesung Gegenstand sorgfältiger Unterweisung. Derselbe Alcuin sagt vom Lektor Sulpitius (Patr. Lat. CI, 781):

Candida Sulpitius post se trahit agmina lector,
Hos regat et doceat, certis ne accentibus errent.

Vgl. darüber Dechevrens, Études de science musicale, t. II, p. 47. Hildemar (9. Jahrhundert) nennt die Positurae einfach *signa, per quae possit lector cola, commata atque periodos nosse.* Vgl. Bohn, l. c. Im 11. Jahrhundert ließ Abt Wilhelm von Hirschau die biblischen Bücher seines Klosters durchsehen und die Interpunktion nach den Regeln der alten Zeit durchführen; *ut antiquitatis regulam per distinctiones, subdistinctiones ac plenas distinctiones emendando perducerent.* Vgl. Bohn, l. c.

[4] In der Ausgabe der Paléographie musicale, t. VIII, p. 89 und 94.

tionsschrift, die ausgesprochen melodische Bedeutung hat. Man hielt es für zweckmäßig, für den Vorleser und Vorbeter anstatt der immer nur durch die Stellung sich unterscheidenden Punkte verschiedene Zeichen einzuführen, welche den Modulationen bei der feierlichen Lesung an den syntaktischen Einschnitten des Textes besser entsprachen und schon in der äußeren Form einen Anhalt für den Vortrag darboten. Ihre ersten Spuren liegen in den von Staerk-Thibaut veröffentlichten St. Petersburger Handschriften vor, Codd. Q, v. I, Nr. 3, einer Handschrift des 5. Jahrhunderts mit Traktaten des hl. Augustinus, Q, v. I, Nr. 2, einer gleichaltrigen Sammlung von Homilien des Origines und des Optatus, beides Handschriften aus St. Germain des Prés; indessen sind die Lektionszeichen in beiden Büchern jüngeren Datums und wurden nach Thibaut im 6. resp. 7.—8. Jahrhundert hinzugefügt. Weiter in Cod. Q, v. I, Nr. 11, aus dem 6.—7. Jahrhundert[1]. Thibaut stellt einige der Zeichen in Parallele zu den byzantinischen Lesezeichen. Ich glaube indessen, daß diese Beziehungen nicht so stark ausgeprägt sind; wichtiger ist, daß in allen drei Handschriften die Lektionszeichen nicht nach byzantinischer Art auch am Anfang und in der Mitte der Sätze und Perioden erscheinen, sondern ausschließlich am Ende, so wie es in den lateinischen Lektionarien die Regel geblieben ist. Die Zeichen stehen demnach im Dienste der Interpunktion und bilden die organische Weiterbildung der Positurae, nicht der byzantinischen ekphonetischen Zeichen. Erst eine spätere Zeit versieht gelegentlich auch Silben in der Mitte eines Satzes mit Zeichen, die dann aber der gleichzeitigen Neumenschrift entnommen sind.

Die Funktion der mittelalterlichen Lektions- oder liturgischen Interpunktionszeichen möge zunächst an einigen Beispielen dargelegt werden.

Aus Cod. lat. 8833 der Pariser Nationalbibliothek.

Lektionar des 11. Jahrhunderts aus St. Martin von Tours, fol. 1 r.

Lectio beati Pauli apostoli ad Hebraeos . Fratres ,/ Sancti per fidem vicerunt regna ,/ operati sunt justitiam . adepti sunt repromissiones ⁊ Obturaverunt ora leonum ,/ extinxerunt imperium ignis . effugaverunt aciem gladii ⁊ Convaluerunt de infirmitate ,/ fortes facti sunt in bello ⁊ Castra verterunt exterorum ,/ acceperunt mulieres de resurrectione mortuos suos ⁊ Alii autem distenti

[1] Vgl. Thibaut, Monuments, p. 6, 9, 12.

sunt non suscipientes redemptionem ℣ ut meliorem invenirent resurrectionem ℣ Alii vero ludibria et verbera experti ℣ insuper et vincula et carceres . Lapidati sunt ℣ secti sunt . temptati sunt ℣ in occisione gladii mortui sunt ℣ Circumierunt in melotis ℣ in pellibus caprinis ℣ Egentes . angustiati . afflicti . quibus dignus non erat mundus ℣ In sollicitudinibus errantes ℣ In montibus et speluncis . et in cavernis terrae ℣ Et hi omnes ℣ testimonio fidei probati inventi sunt ℣ In christo Jesu ℣ domino nostro ℣

fol. 3 recto:

Fratres ℣ Corde creditur ad iustitiam ℣ ore autem confessio fit ad salutem ℣ Dicit enim scriptura ℣ Omnis qui credit in illum ℣ non confundetur ℣ Non enim est distinctio ℣ iudei et graeci ℣ Nam idem dominus omnium ℣ dives in omnibus qui invocant illum ℣ Omnis enim quicunque invocaverit nomen domini ℣ salvus erit ℣ Quomodo ergo invocabunt . in quem non crediderunt ℣ Aut quomodo credunt ei quem non audierunt ℣ Quomodo autem audient . sine praedicante ℣ Quomodo vero praedicabunt nisi mittentur ℣ Sicut scriptum est ℣ Quam speciosi pedes evangelizantium pacem ℣ evangelizantium bona ℣ Sed non omnes ℣ oboediunt evangelio ℣ Isaias autem dixit ℣ Domine ℣ quis credidit auditui nostro ℣ Ergo fides ℣ ex auditu ℣ Auditus autem ℣ per verbum dei ℣ Sed dico ℣ Numquid non audierunt ℣ Et quidem in omnem terram exivit sonus eorum ℣ et in fines orbis terrae ℣ verba eorum ℣

Das folgende Beispiel der Lektionsschrift ist aus der Cisterzienser Handschrift der Stadtbibliothek Dijon genommen, Cod. 114 82 des gedruckten Handschriftenkataloges, aus dem 12. Jahrhundert. Diese Handschrift enthielt ursprünglich die gesamte Cisterzienserliturgie, Breviarium und Missale, Epistolarium und Evangeliarium, Collectaneum, Calendarium, die Regula und Consuetudines, Psalterium und Cantica, Hymnarium, sowie das Antiphonar und Graduale mit ihren Einleitungen, welche die Grundsätze darlegten, nach welchen die Cisterzienserreform des liturgischen Gesanges vorgenommen worden war. Die zwei letzten Bestandteile sind im Laufe der Zeit abhanden gekommen, die anderen sind vollständig erhalten. Die erste Lectio des Epistolare ist diese:

Cod. 114/82 der Stadtbibl. Dijon. fol. 103^{r}, col. 1.

In Vigilia Natalis dñi. Lectio Isaie, prophete.

Hec dicit dñus . Propter syon non tacebo ℣ et propter ieru-

salem non quiescam ✓ donec egrediatur ut splendor iustus eius ⅋ et salvator eius ut lampas accendatur . Et videbunt gentes iustum tuum ✓ et cuncti reges inclitum tuum . Et vocabitur tibi nomen novum ✓ quod os domini nominavit . Et eris corona glorię in manu domini ✓ et diadema regni in manu dei tui . Non vocaberis ultima derelicta ⅋ et terra tua non vocabitur amplius desolata ✓ sed vocaberis voluntas mea in ea ⅋ et terra tua inhabitabitur ✓ quia complacuit domino in te

Beginn und Schluß der Lectio sind hier mit den Neumenzeichen der Virga und des Punctum versehen, und zwar stehen dieselben diastematisch geordnet. Das Punctum der ersten und der letzten Silbe von *prophetę* steht tiefer als das letzte von *isaię* und die Virga über *-phe.* Ebenso steht das Punctum des letzten Wortes der Lectio tiefer als die Zeichen, die vorausgehen. Diese Auszeichnung der ersten und letzten Worte mit Neumen geht durch das ganze Epistolarium. Eine Übertragung dieser dem Officium angehörigen Epistellectio auf Linien ist nicht gegeben. Sie war kaum notwendig: die Neumenzeichen am Anfang und Ende der Lectio konnten den Leser auf die richtige Vortragsweise lenken, die ihm durch täglichen Gebrauch geläufig war.

Auch die Toni orationum, die Orationsweisen, werden mit diesen Zeichen angedeutet. Ein paar Beispiele:

Cod. Paris, Bibl. Nat., fd. lat. 12042.
12 s.

Diese Handschrift enthält das Offic. Mortuorum auf 4 grünen Linien [die Noten zuweilen mit roter Tinte] geschrieben, dann viele Orationen; sie beginnt mit der Allerheiligen-Litanei, nach welcher folgende Orationen stehen:

fol. 2 recto:

Deus cui proprium est miserere semper et parcere . suscipe deprecationem nostram ✓ ut quos delictorum catena constringit . miseratio tuae pietatis absolvat .

Ebenda:

Deus a quo sancta desideria recta consilia et iusta sunt opera ✓ da servis tuis illam quam mundus dare non potest pacem . ut et corda nostra mandatis tuis dedita ✓ et hostium sublata formidine tempora sint tua protectione tranquilla .

Cod. Paris, Bibl. Nat., fd. lat. 910.
12. s. aus St. Martial, Limoges.

Enthält Orationen, Praefationen und Messen. Alle Orationen sind mit den Interpunktionszeichen versehen; die Handschrift ist darum für unsere Zwecke besonders wertvoll. Einige Beispiele:

fol. 7 recto:

Excita domine quaesumus potentiam tuam et veni ✓ ut ab imminentibus peccatorum nostrorum periculis . te mereamur protegente eripi . te liberante salvari ✓ Qui vivis .

Ebenda (Dom II. Adv.):

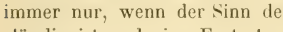
Excita domine corde nostra ad praeparandas unigeniti tui iras . ut per eius adventum . purificatis tibi mentibus servire mereamus ✓ Qui tecum .

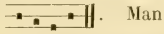
fol. 34 verso (De Ascens. Domini):

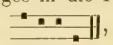
Concede quaesumus omnipotens deus ✓ ut qui hodierna die unigenitum tuum redemptorem nostrum ad caelos ascendisse credimus . ipsi quoque mente in coelestibus habitemus ✓ Per .

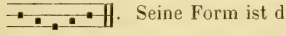
Diese Zeichen sind die traditionellen Begleiter der liturgischen Lesung während des ganzen Mittelalters; man begegnet ihnen schon in den Lektionarien des 9. Jahrhunderts, und sie gehören zum Urbestande der ältesten lateinischen Lektionsbücher. Daß sie sich aus den Positurae entwickelt haben, ja nur eine verfeinerte Art derselben sind, leuchtet ein; sie werden auch geradezu Positurae genannt. Sie beginnen alle mit einem Punkte; je nachdem die anzudeutende melodische Bewegung nach oben oder unten geht, wird ihm eine kleine Figur nach oben oder unten angehängt, und zwar ist diese Figur nichts anderes als ein wirkliches Tonzeichen, eine Neume. Die Väter dieser Lektionsschrift haben also aus der Zahl der wirklichen Tonzeichen einige ausgewählt und diese mit dem Interpunktionszeichen verbunden, um damit gewisse typische melodische Wendungen bei der liturgischen Lesung zu fixieren. Es sind im ganzen vier Zeichen, welche diese Leseschrift ausmachen:

1. Der Punctus circumflexus, der mit einem Circumflex versehene Punkt, ⁊, entspricht der Media distinctio oder der Mediatio. Er ist die Erweiterung des obigen Zeichens für das Metrum oder Comma. Auch der Name Flexa kommt vor, der seiner Figur und seiner Bedeutung entspricht, aber auch seinen Charakter als Neumenzeichen sicherstellt. In der Tat bedeutet der Punctus

circumflexus einen Gang in die Tiefe, meist in die Unterterz:  . Er steht niemals am Ende eines Gedankens, sondern immer nur, wenn der Sinn des mit ihm versehenen Satzes unvollständig ist und eine Fortsetzung erfolgen muß.

2. Der Punctus elevatus ist das Zeichen der Subdistinctio, des Colon oder Membrum. Er wird gesetzt, wenn der Sinn des vorhergehenden Satzes zwar vollständig ist, aber noch eine Erweiterung zuläßt. Seine Ausführung geschah durch einen Gang in die Tiefe, der sprungweise wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt, z. B.:  . Man schrieb den Punctus elevatus auch . Die dem Punkte beigefügten Zeichen bilden als Neumen das Gegenbild der Flexa, den Pes oder Podatus.

3. Der Punctus versus ;, oder vielfach auch ein einfacher Punkt . beschließt die Plena distinctio, den Versus, die Periodus, einen vollständig in sich abgeschlossenen Satz. Seine musikalische Bedeutung ist die eines Ganges in die Tiefe, meist sogar die einer Verbindung zweier Flexae:  , von denen die erste eine Stufe, die andere drei Stufen fällt. Das dem Punkte angehängte Zeichen ist der Apostroph.

4. Der Punctus interrogativus oder , aus welchem sich das heutige Fragezeichen entwickelt hat, zeigt einen schrittweisen Gang in die Unterterz und zurück zum Rezitationston an, z. B.:  . Seine Form ist diejenige des Neumenzeichens des Quilisma in seiner Metzer oder gewöhnlicheren Gestalt.

Es ist gewiß kein Zufall, daß alle Positurae eine fallende Stimmbewegung ausführen; diese entspricht am besten der Modulation der Stimme bei einem Ruhepunkte. Wenn der Punctus elevatus und der Punctus interrogativus wieder in die Höhe zurückgehen, so erklärt sich auch dieses aus der Aussprache des mit ihnen verbundenen Satzteiles; das Interesse wird auf solche wirksame Weise wachgehalten; zumal bei der Frage geht die Stimme von selbst in die Höhe zurück. Bemerkenswert bleibt trotzdem, daß die steigende Bewegung niemals die Höhe des Rezitationstones überschreitet. Andererseits ist es nur naturgemäß, wenn die Bewegung in die Tiefe beim Punctus versus energischer und andauernder ist, als beim Punctus circumflexus.

Der Ton, auf welchem der ganze Satz vorgetragen wird, heißt die Tuba, wohl deshalb, weil eine auf musikalisch fixierter Tonhöhe vor sich gehende Lesung die liturgischen Worte wie mit einer

Trompete laut und vernehmbar den beim Gottesdienst Anwesenden entgegenruft.

Tuba und die Punktation sind demnach die konstitutiven Elemente der liturgischen Lectio und Oratio. Jene bestimmt die allgemeine Darbietung des Textes, diese besorgt die musikalische Interpunktion an den syntaktischen Einschnitten.

Was die Tonhöhe der Tuba angeht, so geht eine zweifache Praxis durch das Mittelalter bis auf die Gegenwart. Die eine wählt zum Rezitationston einen solchen, der eine große Terz unter sich hat, die andere einen solchen, unter dem eine kleine Terz liegt. In der Schrift werden sie fixiert als: , oder als: , resp.: . Danach wechseln natürlich auch die Positurae ihre Stellung und Bedeutung. Wird auf dem Tone *a* rezitiert, so klingen sie anders, als wenn die Tuba *c* oder *f* ist. Erstgenannte Art scheint die ältere zu sein; sie macht einen überaus männlichen, kräftigen Eindruck. Die zweite ist infolge des Halbtones, der in den melodischen Figuren zumal des Punctus elevatus und interrogativus eine große Bedeutung gewinnt, weicher und klingt vielfach an das Dur an. Absolut fixiert war freilich die Stelle der Tuba auf dem Liniensystem nicht. Manchmal erscheint als Tuba der Ton *b*, der unter sich dieselben Intervallverhältnisse besitzt, wie *f* und *c*. Offenbar legte man kein Gewicht darauf, die Tuba theoretisch zu lokalisieren; man war zufrieden, wenn die Tonverhältnisse stimmten, wie denn überhaupt die liturgische Tonschrift nicht absolute Tonhöhen, sondern nur Tonverhältnisse anzeigte[1].

Eine Reihe von liturgischen Büchern schon aus früher Zeit begnügt sich nicht mit der gewöhnlichen Punktation, sondern versieht ganze Partien Silbe für Silbe mit Vortragszeichen, sei es, daß der Schreiber einem gesanglich schwächeren Lektor oder Zelebranten zu Hilfe kommen oder die Ausführung solcher Texte an einem durchneumierten Beispiele erläutern wollte, oder aber Stellen vor sich hatte, deren regelrechter Vortrag nicht ganz leicht war, weil sie selten vorkamen oder besondere musikalische Qualitäten erforderten. Die dabei verwendeten Zeichen sind wirkliche Neumen, und zwar diejenigen, die in analogen Gesangsformen syllabischer oder fastsyllabischer Art die Regel sind. Bei Vollneumierungen gilt dann die Virga als Normalzeichen, geradeso wie

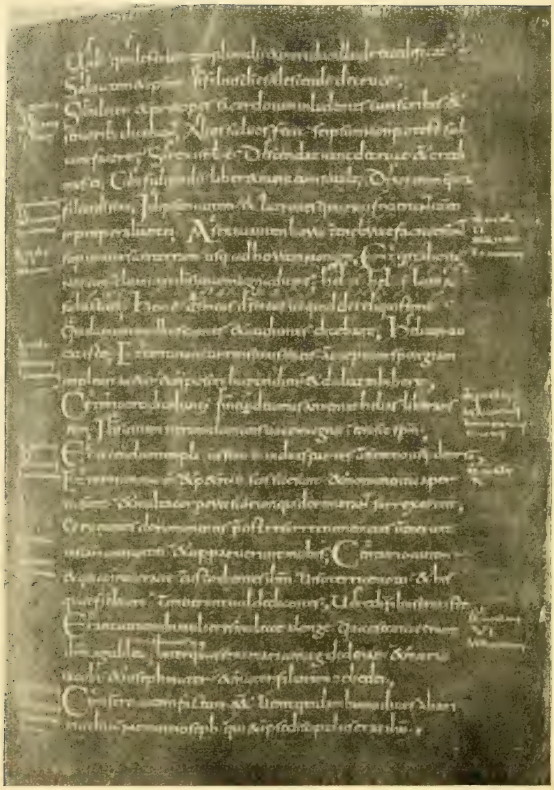
[1] Über die Lektions-, Orations- und andere liturgische Rezitationsformeln wird der dritte Band dieses Werkes eine ausführliche Darstellung an der Hand der Quellen bringen.

bei den Aufzeichnungen der Psalmodie und Sequenzen, die wir noch kennen lernen werden; sind die Vortragsformen entwickelter, so treten auch Gruppenzeichen auf. Derartige Lektions- und Orationsneumierungen, letztere namentlich bei den Praefationen und dem Pater noster, sind in den alten Sakramentarien und Lektionarien nicht selten. Ich erwähne die fragmentarischen Neumierungen in der von Staerk-Thibaut vorgelegten Hs. Q. v. I, Nr. 31 in St. Petersburg, einem Evangeliar aus S. Germain, das im 9. Jahrhundert geschrieben wurde; es können aber die Neumenzeichen auch jünger und deshalb beigesetzt worden sein, um gewisse Partien für die feierliche Lesung nachträglich besonders einzurichten, wie die Genealogie u. a., die noch bis in die Neuzeit hinein nach eigenen Formeln vorgetragen wurde. Einigemal erscheint hier auch der Punkt oder Strich unter den Text geschrieben, vielleicht um einen tiefen Ton anzudeuten. Die Positurae aber und die Lektions- resp. Interpunktionszeichen fehlen nirgendwo.

Vom 10. Jahrhundert an mehren sich die Lektionarien mit gelegentlichen Neumeneinträgen von größerem oder kleinerem Umfange. Staerk-Thibaut nennen aus diesem Jahrhundert Cod. Q. v. I, Nr. 16 aus Saint-Germain, einen Liber Comitis, Nr. 35 ein Pontificale von Sens und Nr. 21 ein Evangeliar von S. Germain des Prés. Dahin gehören weiter das Sakramentar Cod. 184 (1017) der Stadtbibliothek Tours (Paléographie musicale, t. III, pl. 181), das Evangeliar Cod. 1260 der Bibliothek Sainte-Geneviève zu Paris, das Sakramentar Cod. 619 (von Speyer oder Worms) der Pariser Arsenalbibliothek und Cod. lat. 2291 der Pariser Nationalbibliothek[1]. Eine interessante Neumierung ist die des Evangeliars in Hs. B. 50 der Bibl. Vallicellana in Rom, von der das folgende Faksimile eine Probe enthält (vgl. Seite 92).

Dieses kostbare und vollständig erhaltene liturgische Manuskript umfaßt die vier Evangelien und ist auch für die Lektionsschrift von außerordentlichem Interesse. Es trägt mehrfach Spuren eines Schreibers, der das Buch für den liturgischen Gebrauch besonders eingerichtet hat. Unser Faksimile, ein Abschnitt aus der Passio secundum Matthaeum, verwendet in diesem Sinne zunächst die Buchstaben *s* (lange Form) und *t*, die immer über dem Text stehen. Ihre Bedeutung ist dunkel; jedenfalls werden sie sich auf den Vortrag des durch sie eingeleiteten Satzes beziehen. Man würde irren, wollte man sie mit dem Vortrag der Passio in Verbindung bringen, die schon zu Augustins Zeit solemniter gelesen wurde[2], und in die

[1] Vgl. Gastoué, Origines du chant romain, p. 252 ff.
[2] Vgl. Bd. I, S. 32.



Cod. B. 50 der Bibl. Vallicellana in Rom.
fol. 482.

sich noch heute drei liturgische Personen teilen; sie stehen vielmehr auch in anderen Stücken der Evangelien. In dieser Verwendung kommt auch der Buchstabe *m* vor[1].

[1] Diese Buchstaben stehen auch in einigen der Staerk-Thibautschen Handschriften. Thibaut, p. 22 ff., bringt sie mit den sanktgallischen, sogenannten

Dieselbe Hand, welche die Buchstaben über den Text setzte, versah die logischen Einschnitte mit der Lektionsinterpunktion, den Positurae. Da der Vortrag der Passion ein besonders feierlicher war, überrascht es nicht, derartige Zeichen zuweilen auch innerhalb eines Satzes anzutreffen. Weiter gehen in dieser Beziehung die ganz neumierten Partien der Handschrift. Es sind l.: fol. 482 die hier reproduzierte Seite bei den Worten: *heloi*[1], *heloi*, *lamasabacthani*, *hoc est*, *deus meus*, *deus meus*, *ut quid dereliquisti me* in dem Matthäusevangelium. Nicht neumiert sind dagegen die entsprechenden Worte im Markusevangelium, fol. 742: *heloi*, *heloi*,

Romanusbuchstaben zusammen und erklärt e = *celeriter*, t = *tenete*, m = *moderate*. Die Angelegenheit verdient eine umfassende Untersuchung.

[1] Die Neumen der ersten Silbe des ersten *heloi* stehen über einer Rasur. Der Vorgang ist unzweifelhaft der folgende gewesen: Wie im Evangelium des Markus, so stand auch hier zuerst *heloi*, was noch deutlich zu erkennen ist. Die Neumen waren für das erste und zweite *heloi* identisch, genau so nachher beim *deus meus* und wie es bis auf die Gegenwart zutrifft. Die Silbe *-he-* hatte demnach einen Pes subbipunctis, *-lo-* einen Torculus, *-i* eine Virga. Als jedoch die in den späteren Evangeliarien und noch heute übliche Form *heli* in Aufnahme kam, mußte nicht nur der Vokal *-o-* schwinden, sondern auch die für das dreisilbige Wort *heloi* eingerichteten Neumen auf die zwei Silben von *heli* verteilt werden. Es geschah dies so, daß der Torculus von *-lo-* noch der ersten Silbe *he-* angefügt wurde. Nun hätte der Neumenschreiber gern den Torculus über den Vokal der Silbe *he-* geschrieben; er mußte zu diesem Zwecke, um mehr Raum zu gewinnen, den Pes subbipunctis der ersten Silbe ausradieren; vielleicht ließ sich durch Rückung der Neume nach links der nötige Raum für den Torculus gewinnen. Die Rasur war aber so kräftig vorgenommen worden, daß die Tinte bei der Aufzeichnung des Pes zerfloß und die ganze erste Neume undeutlich wurde; der Torculus kam ebenfalls nur mehr über den Buchstaben *-l-* zu stehen. Da die Korrektur schon beim ersten *heloi* nicht nach Wunsch gelang, schrieb der Neumator die Zeichen des zweiten einfach dorthin, wo Platz vorhanden war, hinter den Buchstaben *-l-*, indem die Majuskel des *Et* der vorhergehenden Zeile eine deutliche Neumierung über dem *he-* nicht möglich machte.

Die Silbe *la-* hat eine Virga, *-ma-* zwei Climaci, von denen der zweite eine doppelte Virga besitzt; *-sa-* hat eine Flexa, *-bac-* einen Cephalicus, *-tha-* ein Punctum (das links vom Punctum stehende Zeichen ist der Buchstabe h, den der Schreiber des Textes zuerst vergessen hatte), *-ni* eine Virga. *Hoc* eine Virga, *est* ein Punctum. Die Neumen des *Deus meus* sind dieselben wie bei *heloi*, nur mußten die beiden Punkte des Pes subbipunctis von *-he*, die jetzt eine eigene Silbe erhielten, in ein eigenes Zeichen umgeschrieben werden, das natürlich eine Flexa wurde. *Ut* hat ein Punctum; *quid* und *de-* haben je eine Virga, *-re-* einen doppelten Climacus, von denen der zweite diesmal nur eine einzige Virga besitzt; *-li-* eine Flexa, *-qui-* eine Virga, *-sti* ein Punctum, *me* endlich eine Virga. Die Neumierung ist demnach für den hebräischen Text und die lateinische Übersetzung dieselbe, nur daß die verschiedene Silbenzahl die Zusammenziehung oder Erweiterung der Formel notwendig machte.

lamasabacthani, *quod est interpretatum*, *deus meus*, *deus meus*, *ut quid dereliquisti me*. 2. fol. 83 v. die fünf letzten Zeilen, fol. 842 ganz und vom verso die erste Zeile, welche die Genealogia secundum Lucam enthalten. Am Rande des fol. 83 v. unten ist noch *Dominus vobiscum*, darunter *Sequentia sancti evangelii secundum Lucam* geschrieben und neumiert worden. 3. fol. 110 v., Zeile 7 von unten die Worte *Et quod habet, auferetur ab eo.*

Die mittelalterliche Punktation mit den vier Zeichen des Punctus circumflexus, elevatus, versus und interrogativus geriet seit der Wende des 15. Jahrhunderts allmählich dort in Vergessenheit, wo man nicht mehr das tägliche gesungene Offizium beobachtete, also zumal beim Weltklerus. Wenn einmal die liturgischen Gebets- und Lektionstexte nicht mehr gemeinschaftlich und mit gehobener Stimme ausgeführt, sondern privatim rezitiert wurden, bedurfte es auch der Angaben der Modulationsfiguren für den feierlichen Vortrag nicht mehr. Von nun an behielten die Schreiber nur mehr diejenigen Zeichen bei, welche lediglich der logischen Interpunktion dienen[1]. Um so ausführlicher beschäftigten sich jetzt die lehrhaften Schriften mit der theoretischen Darstellung der kirchlichen Akzente, wie man sie nannte. Ornithoparchus in seinem Micrologus musices activae 1519 und andere Autoren des 16. Jahrhunderts bezeugen den Umschwung, der dann auf die weitere Entwicklung der Tonschrift ohne Einfluß geblieben ist[2].

---

[1] Das Tridentinische Missale (1570) besiegelte den Untergang der alten Lektionszeichen in der inkonsequenten Art, wie es Komma, Doppelpunkt und Strichpunkt verwendete. Es wäre zu begrüßen, wenn die ältere Art wieder in die liturgischen Bücher einzöge. Bis dahin läßt sich an der Hand des Cantorinus Vaticanus (Rom 1911) die ältere Vortragspraxis leicht studieren.

[2] Vgl. über Ornithoparchus und die Kirchenakzente die Monatshefte für Musikgeschichte X, 1878, S. 105 ff. Es geht natürlich nicht an, diese neuere Akzentlehre, die auf den Trümmern der mittelalterlichen gewachsen ist, zur Bestimmung der ursprünglichen Bedeutung der lateinischen Neumen heranzuziehen, wie Fleischer, Neumenstudien Bd. I, S. 98 ff., versucht hat.

VI. Kapitel.

Die ältesten lateinischen Neumen.

Daß die lateinischen Neumen nicht in allem autochthones Produkt Roms oder der lateinischen Kirchensänger sein können, macht der Verlauf der Choralgeschichte wahrscheinlich. Wenige von den älteren Formen des lateinischen Kirchengesanges haben im Abendlande ihre Heimat; die meisten stammen aus dem Orient. Die Choralmelodien offenbaren beim näheren Studium überaus vieles, was nicht lateinisch sein kann, vielmehr zu den nachweisbar lateinischen Schöpfungen sich gegensätzlich verhält. Wer sich nur wenig mit der mittelalterlichen Tonartenlehre beschäftigt, wird in ihr eine Transformation des byzantinischen Achttonartensystems, des Oktoechos, gewahren; die Sache wie die Namen sind griechisch, obschon ihre Übernahme nicht ohne Irrtümer und Mißverständnisse verlaufen ist. Nicht nur die kirchengesangliche Praxis der Lateiner, auch ihre Musiktheorie steht von Anfang an unter der Einwirkung des Ostens.

Schon dieser Sachverhalt müßte zur Annahme von Beziehungen zwischen der lateinischen liturgischen Tonschrift und der orientalischen reizen, selbst wenn keine anderen Anzeichen dafür vorlägen. Doch fehlt es nicht an positiven Zeugen.

Wir finden zunächst einige der charakteristischen Eigenheiten der morgenländischen Neumen bei den Lateinern wieder. Auch sie schreiben die Tonzeichen in einer geraden Linie über den Text. Der Habitus der lateinischen Neumen ist der gleiche wie derjenige der byzantinischen und armenischen. Auf den ersten Blick erfaßt man den Zusammenhang beider, ihre Verwandtschaft, ihre Abhängigkeit voneinander oder von einem gemeinsamen Vorbilde. Dazu kommt, daß viele Einzelzeichen allen diesen Neumenfamilien gemeinsam sind. Kleine geradlinige Striche in die Höhe nach rechts wie in die Tiefe nach links und wagerecht gezeichnet: Punkte und deren Verbindungen, Haken, die nach links und nach rechts, Halbkreise, die nach oben und unten geöffnet sind, ferner

Verbindungen dieser Schriftelemente zu entwickelteren Zeichen treffen wir immer wieder in den Neumen des Ostens wie in denen des Westens an. Manche Zeichen begleiten die lateinische liturgische Tonschrift noch über die Zeit hinaus, die die Spaltung der Kirche erlebte, und bezeugen in ihrer Art die ursprüngliche Zusammengehörigkeit und Einheit. Und gerade diejenige Neumenspezies, die zu einem vorgregorianischen Stadium der Liturgie gehört, die spanisch-mozarabische, ist besonders reich an Neumenfiguren, die aus dem Apparat der altbyzantinischen Tonschrift stammen.

Auch einige Namen der lateinischen Neumen sprechen für diesen Hergang. Bezeichnungen, wie Podatus (von πούς), Quilisma (χύλισμα), Epiphonus, Strophicus, Cephalicus, Climacus sind echte griechische Wörter. Andere, wie Punctus, Pressus, Torculus, könnten Übersetzungen aus dem Griechischen (oder Syrischen[1]) sein. In diese Reihe gehört, in einem gewissen Sinne wenigstens, auch das Wort neuma selbst. Zwar ist, soweit bisher bekannt, die liturgische Tonschrift des Ostens mit dem Namen nicht bezeichnet worden; er scheint in dieser Bedeutung nur dem Wortschatze der lateinischen Quellen anzugehören. Auch hier besagt er, wie wir sahen, nicht ausschließlich Tonzeichen oder Tonschrift, sondern auch eine melodische Figur größeren oder geringeren Umfanges von geschlossenem melodischem Zusammenhang[2]. Bemerkenswert

[1] Es ist aber von Wichtigkeit, sich zu erinnern, daß etymologische Argumentationen bei Bloßlegung der historischen Zusammenhänge sich leicht verflüchtigen oder keinerlei Ertrag für die wirkliche Erklärung der Bedeutung der Zeichen abwerfen. Am meisten hat wohl Thibaut, Origine byzantine de la notation neumatique, aus solchen Etymologien Nutzen zu ziehen versucht.

[2] Vgl. oben S. 15. Guido von Arezzo scheint beide Bedeutungen zu kennen. Wenn er die neuma mit der pars cantilena identifiziert (Micrologus, cap. XV), so liegt da offenbar die allgemeinere Bedeutung zugrunde. Wenn er aber sagt: *non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, alia vero spondaico, illa jambico metro decurrit* (Ibidem). Hier scheint Guido Tonzeichen im Auge zu haben, wie Pes, Flexa, Scandicus, Climacus. Jedenfalls geht es nicht an zu behaupten, daß zu Guidos Zeit neuma noch nicht die Bedeutung von Tonzeichen besessen habe. Der ohne Zweifel ältere Anonymus Vaticanus sagt unzweideutig: *nota quae dicitur neuma.* Ebenso gebraucht die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, die unter Hucbalds Namen überliefert ist, das Wort neuma: *non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur.* (Gerbert, scriptores I, 226.) Auch Guidos Kommentator, Aribo, gebraucht das Wort in tonschriftlichem Sinne; vgl. außer der oben S. 15 vermerkten Stelle das Kapitel de varia oppositione neumarum (Gerbert, scriptores II, 213[a]), seine Definition des Quilisma als neuma gradata (Ibidem 215[b]) u. a. Aber auch er

bleibt aber, daß die Lateiner ihre Tonzeichen schließlich mit einem Namen versahen, der nicht ihrem, sondern dem griechischen Idiom entlehnt ist.

Daß die Lateiner eine Lektionsschrift schon früh gekannt haben, wurde im vorigen Kapitel gezeigt. Seit welcher Zeit sie aber im Besitze einer wirklichen Tonschrift gewesen sind, diese Frage läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit beantworten. Es könnte scheinen, daß um das Jahr 600 die Neumen noch nicht in die Kirchen des Westens gedrungen waren. Isidor von Sevilla († 636) spricht sich in seinen Sentenzen in einer Weise aus, die zur Annahme verleiten kann, zu seiner Zeit habe es eine Tonschrift bei den Lateinern nicht gegeben: »Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt[1].« Die Paléographie musicale (t. I, p. 98) möchte diese Stelle nicht mit der Tonschrift in Zusammenhang bringen. Nach ihr wollte Isidor nur sagen, daß man die Töne nicht »schreiben« kann, und das ist offenbar noch heute zutreffend. Selbst unsere Tonschrift gibt die Töne nicht schriftlich wieder, sondern deutet sie durch konventionelle Zeichen an. In dieser Hinsicht kann man auch vom Klange der Sprache sagen, daß er sich nicht »schreiben« läßt; ein konventionelles Zeichen dient dazu, den gewollten Laut immer wieder in die Erinnerung zurückzurufen. Ich glaube aber, daß Isidor an diese Dinge nicht gedacht hat. Er stellt einfach die beiden möglichen Arten der Überlieferung einander gegenüber, die mündliche und die schriftliche. Die letztere kennt er für die Töne nicht, also ist ihm eine wirkliche Tonschrift unbekannt; die erste ist ihm das einzige Mittel, die Töne vor dem »Verschwinden« zu bewahren. Daher wird man unsere Notiz so verstehen müssen, daß es in Spanien um 600 eine ausgebildete Tonschrift nicht gegeben hat. Lektionszeichen, Akzente u. dergl. galten offenbar nicht als eine echte »Tonschrift«.

Man könnte versucht sein, die Einführung der Neumenschrift mit der gesanglichen Organisation der lateinischen Liturgien in zeitliche Verbindung zu bringen. Die Väter des mozarabischen Ritus, die Bischöfe Johannes von Gerona und Leander, hielten sich um 580 in Byzanz auf, kannten also griechische Riten und Gesänge aus eigener Anschauung, was die Berührungspunkte der spanischen

kennt seine umfassendere Bedeutung als melodische Phrase; sie hat er im Sinne, wenn er von der Ant. *Ecce nomen Domini* sagt, einige von ihren Neumen seien plagal, wie *Ecce*, *nomen*, *domini*, *de longinquo*, *et claritas* (Ibidem 229b). Hier faßt eine neuma mehrere Tonzeichen zusammen.

[1] Gerbert, scriptores I, 20a.

und der griechischen Liturgie erklärt. Unter Bischof Ildefons von Toledo († 637) wurde dann die spanische Liturgie kodifiziert. Danach könnten die griechischen Neumen um 650 nach Spanien gekommen sein, die ekphonetischen Lektionsneumen oder eine ausgebildetere Form, die noch älter wäre, wie die byzantinischen, die hagiopolitischen und die armenischen Neumen. Die Annahme einer solchen Urneumenschrift, aus der sich dann die verschiedenen Neumensysteme im Osten und Westen mehr oder weniger selbständig herausgebildet hätten, hat nichts Unmögliches an sich, obschon sie bisher nicht direkt bezeugt ist, weder durch Notizen der orientalischen Kirchen- und Musikschriftsteller, noch durch praktische Dokumente. Daß aber die Spanier schon so früh die Bekanntschaft mit einer liturgischen Tonschrift machten, ist angesichts der Äußerung Isidors fraglich. Zudem sind die ältesten Denkmäler mozarabischer Neumen erheblich jünger. Man darf daher die Annahme einer Einführung der ausgebildeten liturgischen Tonschrift in Spanien erst im 8. bis 10. Jahrhundert nicht von der Hand weisen. Da die ältesten spanischen Neumen sich von den übrigen lateinischen Neumenfamilien wesentlich unterscheiden, können sie von diesen keinesfalls abgeleitet werden. Sie können auch nicht aus derselben Quelle stammen wie diese, müssen vielmehr als ein selbständiger Ableger der orientalischen Neumen betrachtet werden.

Bestimmte Nachrichten fehlen auch in bezug auf das Alter der italisch-römischen Neumen[1]. Schon 1875 sprach Gevaert[2] die Vermutung aus, die Neumen seien mit dem Oktoechos, frühestens zu

[1] In seinen Monuments de la Notation ekphonétique et neumatique, p. 103, hat Thibaut im Anschluß an den von Staerk (l. c, t. I, p. 253) aus einer St. Petersburger Handschrift des 12. Jahrh. veröffentlichten Brief des Hieronymus an Damasus, Paula und Eustochium die Existenz einer liturgischen Gesangsordnung und sogar eines Gesangbuches in Rom schon für das Ende des 4. Jahrh. angenommen. Der Brief enthält den überraschenden Satz: *ego hos (sc. psalmos) elegi et illi in Antiphonario posuerunt.* Das wäre die älteste und unerwartet frühe Erwähnung eines Antiphonars. Daraus müßte man weiter schließen, daß es in Rom schon um 380 eine liturgische Tonschrift gegeben habe. Ein Zweifel an der Echtheit des hieronymianischen Briefes ist weder Staerk noch Thibaut gekommen. Und doch kann derselbe wegen seines Inhaltes und vor allem wegen seiner handschriftlichen Bezeugung keinesfalls echt sein. Er ist aus Stücken eines längst als apokryph erkannten Schreibens des Hieronymus an Paula und Eustochium zusammengestellt, das aber den Passus vom Antiphonar nicht enthält. Dieser kommt auf Rechnung eines zweiten Fälschers, wohl desjenigen, der den neuen Brief aus Exzerpten des alten hergerichtet hat. Jedenfalls muß der Brief aus der Reihe der Quellen zur Urgeschichte des römischen Antiphonars und der lateinischen liturgischen Tonschrift ausscheiden. Vgl. darüber meine Darlegungen im Caecilienvereinsorgan, 1912, Heft 3.

[2] Histoire et Theorie de la Musique de l'Antiquité, t. II, p. 438.

Beginn des 8. Jahrhunderts ins Abendland gedrungen, als infolge der Dekrete Leos des Isauriers gegen die Bilderverehrung 726 zahlreiche Künstler, Kleriker und Laien Byzanz verlassen mußten und in Italien eine neue Heimat suchten und fanden. In seiner Schrift über den Ursprung des römischen Kirchengesanges 1890 modifizierte er diese Auffassung und datierte die Einführung der Neumen in die Zeit des Papstes Sergius I. († 701), also ein Menschenalter früher. Seine Mélopée antique dans le Chant de l'Église Latine 1895[1] vertritt denselben Standpunkt. Ein Beweis irgendwelcher Art läßt sich heute wenigstens weder für die frühere, noch für die spätere Annahme Gevaerts anführen. Beide hängen mit der Datierung der Organisation des römischen Gesanges zusammen, die Gevaert in diese Zeiten verlegte. Andere haben als Ansatz für die Einführung der Neumen die Zeit Gregors I. angenommen.

An Gregors Namen knüpft die Überlieferung auch die Zusammenstellung des authentischen Antiphonars, das noch sein Biograph Johannes Diaconus um 870 in der Laterankirche zu Rom sah. (Vgl. Teil I, S. 196.) Alle liturgischen Gesangbücher des Mittelalters sind in Neumen verfaßt, also auch, so schloß man mit Recht, das Urgesangbuch des römischen Chorals, auf das alle anderen zurückgehen. Die Annahme, Gregors Antiphonar sei in Buchstaben notiert gewesen, hat überhaupt nur wenige Vertreter gefunden; sie ist seit langem aufgegeben, läßt sich in der Tat auch durch nichts stützen.

Daß Gregor selbst die Neumen in die lateinische Welt eingeführt habe, daran ist schon deshalb nicht zu denken, weil seine musikalische Reform nur eine Kompilation war: Antiphonarium centonem compilavit, heißt es bei Johannes Diaconus. Die Sänger der von ihm neu fundierten Schola Cantorum werden das Technische seiner Reform ausgeführt haben, nicht er selbst. Die bestimmte Erwähnung eines authentischen Antiphonars durch seinen Biographen, das noch zu dessen Lebzeiten vorhanden war, zwingt uns aber zu der Annahme, daß die Neumen um 600 in Rom bekannt waren, obschon andere positive und überzeugende Quellenangaben dafür nicht vorliegen. Nur wenn es gelänge, die Überlieferung von dem authentischen Antiphonar als eine Legende zu erweisen, verschöbe sich der Ausgangspunkt der lateinisch-römischen Neumengeschichte. Denn die Schola Cantorum, die organisierte, täglich beschäftigte Körperschaft liturgischer Sänger in Rom, konnte auch ohne eine ausgebildete liturgische Tonschrift ihres Amtes

[1] Introduction.

walten, geradeso wie der byzantinische Kathedralchor unter Justinian mit seinen 25 Kantoren und 111 Lektoren (vgl. Teil I, S. 36, Anm.) und zur Zeit der Blüte der Tempelmusik die Masse jüdischer Sänger und Spieler in Jerusalem. Auch deshalb hängt die Einführung der Neumen nicht unmittelbar mit der Organisation der römischen Schola Cantorum zusammen, weil noch lange nach Gregor die liturgischen Gesänge aus dem Gedächtnisse vorgetragen wurden.

Noch im 8. Jahrhundert schrieb man liturgische Bücher ohne melodische Aufzeichnungen außer den Angaben Ant. (= Antiphona, antiphonisch vorzutragen) und R. (= Responsorium, Solo mit Chorrefrain). Zwei davon haben sich erhalten, das Cantatorium von Monza, welches die Sololieder zwischen den Lesungen der Messe aufzeichnet, und das Graduale von Rheinau, mit dem ganzen Zyklus der Meßgesänge. (Vgl. Teil I, S. 109, Anm.) Das Fehlen der Tonzeichen in beiden Handschriften muß besondere Gründe haben. Beim Rheinauer Graduale sind wir imstande, den Grund namhaft zu machen: außer dem Graduale enthält die Handschrift noch ein Sacramentar derselben Zeit. Offenbar hatte der Schreiber die Aufgabe, alle Meßtexte, gesungene wie gebetete, in einen Codex zusammenzuschreiben, der nicht für den Sänger bestimmt war. Vielleicht liegt hier ein Versuch vor, die gregorianische Meßordnung auf die bisher nach dem gelasianischen Ritus abgehaltene Missa privata, in der nicht gesungen wurde, zu übertragen. Es beweisen beide Handschriften aber auch nicht, daß Ende des 8. Jahrhunderts eine Aufzeichnung der liturgischen Gesänge noch nicht erfunden war, denn bis in eine viel spätere Zeit hat man liturgische Gesangbücher ohne Tonzeichen hergestellt[1].

Gerade für das 8. Jahrhundert sind melodische Aufzeichnungen durch die mehrfachen Erwähnungen von Gesangbüchern gewährleistet. Die Quellen, die uns die Adoption des gregorianischen Ritus und Gesanges in England und auf dem Kontinent bezeugen, erwähnen das Antiphonar und sind dadurch für die Existenz der Neumen beweiskräftig. Gregor der Große selbst hatte seine Sendboten nach England mit Handschriften reichlich ausgestattet, und man könnte vermuten, daß sich darunter auch solche mit musikalischen Zeichen befanden. (Vgl. Teil I, S. 228.) Um die Mitte des 8. Jahrhunderts spricht Egbert von York vom Antiphonar, das

[1] Ein Bücherverzeichnis des schweizerischen Klosters Muri führt auf: vier Gradualien, von denen nur eines musice notatus war, zwei Bücher mit den Offertoriumsversen, eines mit Noten. Ein anderer Katalog erwähnt duo nocturnales (Bücher für die Nokturnen) absque cantu. Vgl. Gerbert, de cantu I, 563. Andere solche Hss. bei Gastoué, Origines du chant romain, p. 247 ff.

Gregor dem Abt Augustinus mitgab, wie auch von anderen, die er in Rom »beim Grabe der Apostel Petrus und Paulus« deponiert sah[1]. In derselben Zeit erfolgte der Beschluß des Konzils von Cloveshoe (747), das für den Gesang das Buch für verbindlich erklärte, welches in Rom hergestellt war und den Vätern des Konzils vorlag (vgl. ebenda S. 231, Anm. 1). Auf fränkischer Seite werden Gesangbücher schon unter Pippin erwähnt, d. h. seit Einführung des römischen Ritus (vgl. ebenda S. 234 ff.): sie sind zusammen mit der Schola Cantorum angeführt, deren zweiter Vorsteher, Simeon, eigens von Paul I. ins Frankenland abgeordnet wurde. Unter Karl dem Großen gelangten mehrmals Gesangbücher aus Rom ins Frankenland, die dann durch Abschriften vervielfältigt wurden. Bischof Haito von Basel verlangte sogar von jedem seiner Kleriker, daß er im Besitze eines Antiphonars sei. Die liturgischen Studien und Reformen des Amalar brachten ihn immer wieder dazu, vom römischen und anderen Antiphonarien zu berichten. Demnach hat es spätestens um die Mitte des 8. Jahrhunderts gesangliche Aufzeichnungen gegeben; die Bekanntschaft dieser Zeit mit den Neumen kann keinesfalls in Frage gestellt werden.

Die Ungunst der Zeiten hat das authentische Antiphonar Gregors wie seine ersten Kopien bis zum 10. Jahrhundert vernichtet. Die bisher angestellten Nachforschungen in italienischen und anderen Bibliotheken machten einige fragmentarische Aufzeichnungen aus früherer Zeit ausfindig, aber kein vollständiges Gesangbuch. In Italien haben die vielen Kriege mit ihren Verwüstungen und Plünderungen selbst nicht vor den ehrwürdigsten Heiligtümern der ewigen Stadt Halt gemacht, und in England hat das Jahrhundert der Reformation zahllose Zeugen mittelalterlicher Tätigkeit für immer zum Schweigen gebracht. Was die Wut der Menschen und die Unbill der Zeiten übrigließen, ist nur ein kleiner Teil der ursprünglichen Schätze.

Als das älteste erhaltene lateinische Neumendenkmal hat Fleischer[2] die Neumierungen des aus dem 8. Jahrhundert stammenden Bibelcodex Amiatinus in Florenz angesehen. Die Lamentationen des Jeremias und das Canticum trium puerorem sind darin neumiert. Fleischer glaubte, auch diese Neumen gehörten dem 8. Jahrhundert an. Diese Ansicht ist jedoch unhaltbar; die Neumen sind

[1] *Quod non solum nostra testantur Antiphonaria, sed et ipsa quae cum Missalibus suis conspeximus apud Apostolorum Petri et Pauli limina.* Vgl. Teil I, S. 192, Anm. 5.

[2] Fleischer, Neumenstudien, Bd. II.

ein späterer Zusatz. Es geht das schon daraus hervor, daß nur die beiden genannten Stücke der Bibel neumiert sind, die zahlreichen anderen in der Liturgie verwerteten dagegen nicht. Wichtiger ist aber, daß in der Anlage der Handschrift auf etwaige Eintragung von Tonzeichen keinerlei Rücksicht genommen wurde. Sie war auch nicht für den Sänger bestimmt. Dafür ist sie viel zu schwer und umfangreich. Nichts hindert, die Neumen im Codex Amiatinus für einen Zusatz des 11. Jahrhunderts zu halten[1].

[1] Daß sie nicht vom Schreiber der Handschrift selbst herrühren, bemerkte schon Tischendorf in seiner Ausgabe des alten Testamentes, Leipzig 1873, S. 824: *sunt autem Lamentationes magna ex parte notis quibusdam musicis sive accentibus insignitae, manu perantiqua, licet non ipsius scriptoris esse rideatur.* Da die Neumen im Codex Amiatinus durch Fleischer in den Vordergrund des Interesses gestellt worden sind, so habe ich die Handschrift an Ort und Stelle einer genauen Durchsicht unterzogen und gebe hier eine Beschreibung der neumierten Partien:

I. Neumen stehen zunächst bei den Lamentationen, fol. 586, col. b. fl. Am Rande sind die Worte *aleph, beth, gimel* usw. mit roter Tinte später hinzugefügt und neumiert. Auch die Verse der Lamentationen sind neumiert. Jedoch ist überall bei den Neumen die Tinte viel heller und schwächer als beim Texte selbst. Auf diese Weise ist neumiert das ganze Cap. I. der Lamentationen, desgl. Cap. II., dieses aber nur bis fol. 587 v., col. a, sechste Zeile von unten, wo die Neumen von *Samech: Plauserunt super te* an fehlen, in Text und auf den roten hebräischen Ziffernamen. Cap. III. ist nur sporadisch neumiert, auch mit einer anderen Singweise, als die Zeichen der Cap. I. und II. andeuten. Diastematisch stehen die Neumen nicht; bei der Größe der Buchstaben des Textes sind die Entfernungen der Silben voneinander auch so groß, daß eine diastematische Aufzeichnung gar keinen Vorteil geboten hätte. Es fehlt aber, und das ist wichtig, überall am Ende der Zeile der Custos, der wirklich diastematische Neumierungen regelmäßig begleitet. Ohne Neumen ist das Cap. IV., sie stehen an wenigen Stellen die Oratio Jeremiae. Jedenfalls besitzen diese Neumen nicht die Bedeutung, die ihnen Fleischer beigelegt hat. Ebensowenig lassen sich aus der musikalischen Anlage dieser Neumierungen Schlüsse ziehen auf die älteste Form des lateinischen liturgischen Gesanges. Die Lamentationen wurden immer nur als eine Lectio angesehen; dieser folgt aber von Anfang an eine ausgeführte Psalmodie des Solisten. Das ist eine der sichersten Tatsachen der liturgischen Geschichte. Die Rezitationsformel der Lamentationen hat demnach immer eine ganz anders geartete psalmodische Soloformel zur Begleitung. Das Verhältnis, wie es noch heute in den liturgischen Gesangbüchern zwischen der Lectio und dem folgenden Responsorium obwaltet (cf. Officium et Missa ultimi tridui majoris hebdomadae, Solesmes 1892, p. 10 ff.), ist im Grunde ein uraltes.

II. Auch das Canticum trium puerorum war zuerst nicht neumiert. Eine spätere Hand schrieb in roten Minuskeln oben an den Rand von fol. 636 v. die Worte: *Lectio danihel prophete cum cantico*, und zwar mit Neumen, so daß jede Silbe einen liegenden Strich erhielt, nur das Wort *cum* eine Verbindung von Pes und Flexa. Dieselbe Hand schrieb in den Text vor dem Cap. III. des Daniel in den freien Raum vor dem Anfangswort *Nabuchodonosor*

Aus dem 9. Jahrhundert sollen die Neumen stammen, die von Coussemaker in seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge pl. I—VI veröffentlicht sind und zwei Oden des Horaz, den Gesang über die Schlacht von Fontanet, das Lied von Erich, Herzog zu Friaul, den Klagegesang zum Tode Karls des Großen u. a. enthalten. Diese Datierung ist durch nichts zu stützen. Auch die von der Paléographie musicale dem 9. Jahrhundert zugerechneten Neumen in dem Evangeliar B. 30 der Vallicellana in Rom (Pal. mus., t. II, pl. 4), im Pontificale der Stadtbibl. Rouen (ebenda, t. III, pl. 178, in Jumièges geschrieben), sind jünger und stammen frühestens aus der Wende des Jahrhunderts[1]. Nur die Neumen des Pontifikale von Poitiers, Cod. 227 der Pariser Arsenalbibliothek, könnten dem Ende des 8. oder dem Anfang des 9. Jahrhunderts angehören[2]. Sicher dem 9. Jahrhundert zuzurechnen sind die Neumen in einer von Bannister in der Vatikanischen Bibliothek gefundenen und mit 877 datierten Handschrift französischer Herkunft (vielleicht aus Fleury), die zwei Seiten neumiert[3].

Von ganz neumierten eigentlichen Gesangbüchern wird die sanktgallische Handschrift 359 zuweilen dem 9. Jahrhundert zugeschrieben. Da sie aber dieselben palaeographischen und künstlerischen Eigenheiten aufweist wie die sicher dem 10. Jahrhundert angehörigen, so darf man auch sie eher dem 10. Jahrhundert zuweisen. Von dieser Zeit an fließen die Neumendenkmäler überhaupt reichlicher. Die Bibliotheken in Rom, zumal die Vatikana[4],

die Worte hinein: *In diebus illis*, alle Silben mit dem liegenden Strich versehend. Es ist das einfach die einleitende Formel jeder liturgischen Lesung aus der Bibel, die hinzugefügt werden mußte, um den Text liturgisch brauchbar zu gestalten. Weiter sind vom Texte dieses Cap. neumiert die letzten Silben einiger Verse am Anfang, die ganze Partie V. 24—46, und von da an noch stellenweise die eine und die andere Silbe. Merkwürdigerweise hat das Canticum, V. 52 ff., das noch heute in der Liturgie der Quatembersamstage gesungen wird, keine Neumen aufzuweisen, wohl aber der vorhergehende V. 51 und die zwei letzten Worte von V. 50. Die Zeichen sind solche für den einfachen Ton, aber auch Flexa, Podatus, Torculus, Scandicus u. a., alle in den sogenannten longobardischen Neumen geschrieben. Hier liegt also eine reichere Formel vor als bei den Lamentationen. Die spätere Hinzufügung ist aber auch bei diesen Neumen unverkennbar.

[1] Nach freundlicher Mitteilung des Herrn H. M. Bannister, der auch diese Handschriften einer genauen Durchsicht unterzogen hat.

[2] Vgl. P. Clemens Blume im Kirchenmus. Jahrbuch, Jahrg. 24, S. 8.

[3] Die Paleografia musicale Vaticana wird näheres darüber mitteilen.

[4] Vgl. für die vatikanischen Neumenhandschriften den Catologo Sommario della Esposizione Gregoriana aperta nella Bibliotheca Apostolica Vaticana dal 7 all' 11 aprile 1904, 2ª ed. riveduta e aumentata. Roma 1904, p. 29 ff., und Bannisters Paleografia musicale Vaticana.

Mailand (Ambrosiana), London (Britisches Museum), Paris (Nationalbibliothek), St. Gallen (Stiftsbibliothek), Einsiedeln, Karlsruhe, München, Bamberg, St. Petersburg u a. bergen die meisten und kostbaren Gesangbücher dieser und der folgenden Jahrhunderte. Aus dem 10. Jahrhundert erwähne ich die Codd. Monza, Kapitelbibl. c. 12, 75; Paris, Bibl. Nationale 9448, 1240 und 10510, Bibl. Mazarine 384, Laon 239, Troyes 522, St. Gallen 359, 339, Einsiedeln 121. Vom 11. Jahrhundert an wächst ihre Zahl, und aus dem 12. und 13. Jahrhundert finden sich vollständige Gesangbücher in vielen Bibliotheken[1].

Die Namen der lateinischen Neumen sind in theoretischen Schriften und in Tabellen überliefert, die verschiedenen Stadien und Familien der Neumenentwicklung entstammen. An erster Stelle ist da die Musica Disciplina des Aurelianus Reomensis aus dem 9. Jahrhundert zu nennen, die in cap. XIX (Gerbert, scriptores I, 55) einige Psalmformeln ausführlich beschreibt und dabei die Namen einiger Neumen mitteilt. Aurelian spricht namentlich von Arsis, Thesis, Acut und Gravis. Arsis nennt er das Zeichen für den hohen Ton (bei dem die Hand des Dirigenten sich hebt), Thesis für den tiefen Ton (bei dem sie sich senkt). Die Verbindung zweier Töne heißt Acutus, wenn der zweite über dem ersten, Gravis, wenn er darunter liegt. Diese Terminologie, die wohl auf die römischen Sänger zurückgeht, die die Franken in der Cantilena Romana unterrichteten, weicht etwas von der griechischen ab. Acutus und Gravis erscheinen hier als Intervallzeichen im Sinne der ekphonetischen Kremastai, nicht mehr als Bezeichnungen eines einzelnen Tones. Arsis und Thesis sind an die Stelle von Oxeia und Bareia gerückt, die griechische Bezeichnung hat einer anderen ebenfalls griechischen Platz gemacht. Aurelian nennt weiter den Circumflexus und die Terna repercussio. Circumflexus ist das Zeichen für die Verbindung dreier Töne, von denen der mittlere höher liegt als die ihn umgebenden. Wie beim Acutus und Gravis ist hier der Ausgangspunkt der steigenden und fallenden Bewegung mit in Rechnung gezogen, so daß die drei Zeichen je einen Ton mehr bedeuten, als ihrem Akzentcharakter entspricht. Terna repercussio heißt die dreimalige rasche Aussprache desselben Tones.

Dem 10.—11. Jahrhundert entstammt die Neumenliste des anonymen Traktates Quid est musica? in Cod. lat. Palat. 235 der

[1] Vgl. die zum Teil gedruckten Handschriftenkataloge der betreffenden Bibliotheken. Eine kurze Orientierung bei Gastoué, Origines, p. 250 ff., und in der Paléographie musicale, t. II und III.

Vatikanischen Bibliothek[1]. Sie erhebt Anspruch auf größere Vollständigkeit als die Liste Aurelians, der nur die in einigen melodischen Formeln vorkommenden Zeichen anführt. Die vatikanische Handschrift nennt als Grundneumen das Punctum, die Producta, die Gravis, Acuta, Circumflexa, die aber mannigfache Kombinationen miteinander eingehen; weiterhin die Liquida, Tremula, Coagulata und die Triangulata. Aus dem Zusammenhang geht deutlich hervor, daß das Punctum einen kurzen tieferen, die Producta einen langen tieferen, die Acuta einen langen hohen Ton, die Circumflexa einen langen Ton bedeutet, an den ein tieferer Ton sich anschließt. Diese Terminologie ist noch vom byzantinischen Vorbild unabhängiger als diejenige Aurelians, und zwar lag ihrem Verfasser daran, die Verwandtschaft der Neumen mit den Akzenten zu betonen.

Über die italienisch-longobardischen Neumennamen sind wir durch eine Tabelle in der Montecasinensischen Handschrift Cod. 318[2] aus dem 11. Jahrhundert unterrichtet. Sie verzeichnet den Accentus acutus und gravis, die Percussionalis brevis und longa, jene ein Punkt, diese der wagerechte Strich, die Inflatilis, die Wiederholung eines Tones andeutend (Repercussa oder Bistropha), die Circumflexa und Muta, die fallende und steigende Verbindung zweier Noten, und als achtes Zeichen die Volubilis, eine Ziernote angebend. Auch für die mannigfachen zusammengesetzten Zeichen hat diese Handschrift eigene, meist phantastische Namen, wie Acuasta, Acupusta, Acupuvolt, Bearpipro, Anacubepuis, Anelurbe, Acuampi, Acutece, Spil, Ampiriph, Acuammipro, im ganzen 34, darunter die Brevis (für die terna Repercussio des Aurelian) und die Gradata (sonst Quilisma genannt). Coussemaker sieht in den seltsamen Namen dieser Tabelle konventionelle Zusammenstellungen von Silben zu Memorierzwecken[3]. Verwandt mit dieser Neumenliste ist

[1] Dieselbe wird unten vollständig wiedergegeben werden.

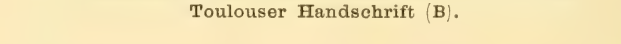
[2] Zum ersten Male veröffentlicht von Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, pl. XXXVII und p. 183.

[3] Lateinischer Herkunft scheinen diese Namen nicht zu sein. Vielleicht steckt in ihnen arabisches Gut. Sicher arabischen Ursprungs sind die in derselben Hs. (und bei Gerbert, scriptores I, 249) überlieferten Tonnamen Scembs, Cemar, Asel, Nar u. a., die arabischen Bezeichnungen für Sonne, Mond, Saturn, Feuer. Auffällig wären solche Arabismen nicht, denn die Araber, ein sehr gesang- und musikfreudiges Volk, herrschten seit 831 über Sizilien und seit Ende des 9. Jahrhunderts auch über einige Landstriche in Unteritalien. Erst im 11. Jahrhundert wurden sie vertrieben. Trotz aller Gegensätze blieben die beiden Kulturen der Christen und Araber nicht von jeder Berührung frei. Man könnte auch an die Kreuzzüge denken, die den Lateinern zahlreiche auch künstlerische Anregungen vom Osten her vermittelten.

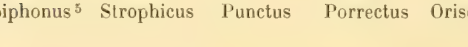
eine solche aus dem 12. Jahrhundert in Cod. F. 3. 565 der Magliabecchiana zu Florenz[1]. Sie nennt als einfache Zeichen (fol. 32) noch die Plana (drei Töne, von denen der mittlere in der Höhe liegt, später Torculus) und die Gradata; fol. 100 derselben Handschrift steht eine zweite Tabelle, die wie die von Montecasino die zusammengesetzten Neumen vielfach mit anderen seltsamen Namen versieht[2].

Die bisherige Neumenforschung kannte von diesen Neumenbezeichnungen nur diejenigen der Tabelle von Montecasino. Selbst die Namen des Aurelianus waren unbeachtet geblieben. Dagegen waren durch Lambillotte[3] und die folgenden Neumenforscher namentlich zwei Tabellen in den Vordergrund des Interesses gerückt worden, die jünger und als Murbacher und Toulouser Neumentabelle bekannt sind. Beide Tabellen sind in Hexametern abgefaßt, die offenbar zum Auswendiglernen bestimmt waren. Die Toulouser Tabelle läßt durch den letzten fünften nur ihr angehörigen Vers durchblicken, daß hier eine Auswahl vorliegt. In der Tat ist hier der Querstrich, die Producta, verschwunden, und damit sind die Varianten des Climacus und des Scandicus auf je eine Form reduziert[4]. Die Tabellen lauten folgendermaßen:

Neumentabelle aus einer Murbacher (A) und einer Toulouser Handschrift (B).



Epiphonus[5] Strophicus Punctus Porrectus Oriscus[6]



Virgula Cephalicus Clivis Quilisma Podatus

[1] Auf dieselbe machte mich der hochw. Herr D. Guido Amelli, Abt in Florenz, aufmerksam.

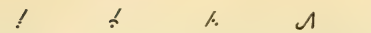
[2] Z. B.: Spiz, Accinia, Susina, Ictarica, Superba, Urbana, Diphtonica, Prenica, Sisubiacum brevis, Dilongior, Cratamica, Titinici, Enanitrica, Iragraphia, Deictica, Convenies, Pitiplicis, Amrifica, Gratuita, Mellea.

[3] Antiphonaire de S. Grégoire, p. 234.

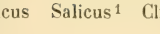
[4] Die Auffassung Thibauts, l. c. 70, daß sie die direkt aus dem Byzantinischen herübergenommenen Neumen enthielten und das älteste Stadium der lateinischen Neumen darstellen, ist gegenüber den Neumierungen des 10. Jahrhunderts nicht aufrecht zu halten. Die Toulouser Tabelle stammt vielmehr aus der Zeit der vereinfachten Choralrhythmik seit dem 11. Jahrhundert.

[5] B hat Eptaphonus.

[6] B hat Orescus.



Scandicus Salicus[1] Climacus Torculus Ancus



et Pressus minor et maior, non pluribus utor.

B fügt hinzu: Neumarum signis erras qui plura refingis.

Noch jüngere Tabellen bekunden in den Zeichen wie deren Namen den beginnenden Verfall der Choralpraxis. Wir können sie hier übergehen[2]. Dafür mögen hier die Hauptzeichen mit den Namen der im vorigen angezogenen Quellen tabellarisch zusammengestellt werden (s. S. 108).

Es ist nicht ohne Interesse, diese verschiedenen Tabellen miteinander zu vergleichen. Zunächst fällt auf, daß die Zahl der mit eigenen Namen behafteten Neumen zuerst gering ist, dann wächst und in den Murbacher und Toulouser Tabellen am reichsten erscheint. Offenbar sind Zeichen wie , und ähnliche zuerst als zusammengesetzte betrachtet worden, als Verbindung zweier Punkte und einer Virga. Ebenso hatte man für die liquescierenden Zeichen , , zuerst die Gesamtbezeichnung der Liquida. Weiter ist bemerkenswert, daß die ältesten lateinischen Neumennamen unverkennbar den Namen für die Akzentzeichen entliehen wurden. Der Ersatz des Namens Acutus durch die Bezeichnung Virgula in der Murbacher und Toulouser Tabelle ist für die ganze Reihe der Namen charakteristisch. Erst in diesem späteren Stadium treten die griechischen Worten nachgebildeten Bezeichnungen, wie Podatus, Climacus u. a., auf. Man möchte wohl daraus schließen, daß die lateinischen Neumen direkt und selbständig aus den Akzenten abgeleitet sind; für die späteren graecisierenden Namen würde man dann byzantinische Musiker verantwortlich machen, wie sich deren nachweisbar seit der Karolingerzeit im Abendlande aufgehalten haben. Es kann diese Möglichkeit jedoch

[1] Hier steht das Zeichen, das sonst Pes quassus genannt wird.

[2] Über die Tabelle bei Gerbert, De cantu II, tab. X, Nr. 2, aus einer Handschrift von St. Blasien, welche 10 Hexameter umfaßt, vgl. S. 110. Andere bei Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Tafel III und S. 125 ff. Vgl. weiter Thibaut, Origine byzantine, p. 84 ff., Dechevrens, Études de science musicale, t. II, p. 230 ff. und III, p. 85 ff. Johannes de Muris im 14. Jahrhundert erwähnt in Cap. VI seiner Summa musices als Notulae des Cantus usualis nur mehr Punctum, Virga sowie Clivis, Plica, Pes, Quilisma, Pressus, alle diese in zwei Formen, die er als major und minor bezeichnet. (Gerbert, scriptores III, 201 ff.)

Zeichen	Aurelian	Anonymus Vaticanus	Cod. Montecasinensis	Cod. Florentinus	Tabelle von Murbach	Tabelle von Toulouse
/	Arsis	Acuta	Acc. acutus	Acc. acutus	Virgula	Virgula
\		Gravis	Acc. gravis			
—		Producta	Percussionalis Longa	Perc. Longa		
·		Punctum	Percussionalis Brevis	Brevis accentus	Punctus	Punctus
ʕ					Oriscus	Oriscus
ʃ	Acutus		Muta	Muta	Podatus	Podatus
ʌ	Gravis	Circumflexus	Circumflexa	Circumflexus	Clivis	Clivis
/.					Climacus	Climacus
!					Scandicus	Scandicus
!					Salicus	Salicus
ʌ	Circumflexus			Plana	Torculus	Torculus
ʌ/					Porrectus	Porrectus
ᴗ					Epiphonus	Epiphonus
ᴘ		Liquida			Cephalicus	Cephalicus
ᴘ					Ancus	Ancus
∴		Triangulata				
›› ›››	Repercussio[1] (bina, terna)		Inflatilis	Inflatilis	Strophicus	Strophicus
ɯ/		Tremula	Gradata	Gradata	Quilisma	Quilisma
ɯ		Coagulata			Pressus	Pressus

[1] Johannes Cotto, ein englischer Autor der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, hat die Bezeichnung Repercussa, während Berno (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) von Di- und Tristropha spricht: *Repercussam vero, quam Berno distropham vel tristropham vocat.* (Gerbert, scriptores II, 263.) Ebenso redet Aribo von Neumen, die *duplices aut triplices in eiusdem sunt soni repercussione.* Gerbert, l. c., 226.

nicht ernstlich in Betracht kommen. Die graphische Ähnlichkeit der Neumen im Osten und Westen kann unmöglich das Werk eines Zufalls sein. Zur selben Zeit, in der uns die aus den Akzenten gebildeten Namen überliefert sind, sind bei den Lateinern für die Tonarten nur griechische Namen in Gebrauch, so bei Alcuin, Aurelian und ihren Nachfolgern. Nun gehören die Tonarten geradesogut zum unentbehrlichen Hausrat damaliger Gesangspraxis wie die Neumen, und wenn jene aus dem Osten stammen, kann für diese eine autochthon lateinische Herkunft nicht angenommen werden. Daß gerade in Rom griechisch-byzantinische Musik heimatberechtigt war, erfahren wir aus den römischen Caeremonialbüchern, die vom ersten Ordo romanus angefangen immer wieder griechische Stücke in liturgischer Verwendung bezeugen (vgl. Teil I, S. 51). Die Bekanntschaft mit den griechischen Neumen wird dadurch für Rom außer Zweifel gesetzt. Auch der orientalische Charakter vieler lateinischer Choräle, die über den Syllabismus hinausgehende Melodik, ist der Unabhängigkeit der lateinischen Neumen entgegen. Endlich verbergen sich hinter Namen wie Acuta und Gravis die griechischen Neumenbezeichnungen Oxeia und Bareia, und Arsis und Thesis sind direkt griechische Worte. Man kann daher aus der anfänglichen Bevorzugung der lateinischen Akzentneumen nur den Schluß ziehen, daß bei den Lateinern der Zusammenhang der Neumen mit den Akzenten besonders lebendig blieb. So erklärt sich auch der Name »Muta« für das Zeichen ✓. Er geht auf das Zeichen des Spiritus lenis zurück, das nicht ausgesprochen wird, also »stumm« ist. Wir werden aber noch sehen, daß die Lateiner, obschon durch das orientalische Vorbild angeregt, dennoch ihre Neumen mit einiger Selbständigkeit weitergebildet haben. Eine haltlose Vermutung wäre es, wollte man in den lateinischen Namen der ersten Neumentabellen die Tendenz erblicken, den geschichtlichen Hergang zu verschleiern, so etwa, wie Gevaert die gesamte gregorianische Tradition für eine von den römischen Sängern des 8. und 9. Jahrhunderts aufgebrachte Legende erklärt. Nichts ließe sich zur Stütze einer solchen Vermutung vorbringen.

Die Namen der Murbacher und der Toulouser Tabellen sind durch die Neumenforscher seit der Mitte des 19. Jahrhunderts der Historiographie einverleibt worden. Entstammen sie auch einer jüngeren Überlieferung, so haben sie den Vorzug, an den Übergang der Neumen von Osten nach Westen zu erinnern.

Ein interessantes Problem der Neumengeschichte wird durch die Neumentabelle aufgerollt, die Gerbert in seinem Buche De Cantu et Musica sacra, t. II, Tafel X, Nr. 2, veröffentlicht hat. Sie

muß aus einer Gegend stammen, wo die gotischen Schriftzüge zu Hause waren und im 12.—13. Jahrhundert geschrieben sein. Die Tabelle überliefert in 10 Hexametern 40 Neumenzeichen, die uns fast alle schon bekannt sind, aber mit eigenen Namen. Der Porrectus heißt da Pentafonus, der Strophicus hat die Form des Torculus resupinus, der Epiphonus heißt Gnomo; wir begegnen weiter Namen wie Gutturalis, Pinnosa, Tramea, Cenir, Proslambanomenon, Tetradius, Ygon, Pentadicon, Bislicus, Tragicon, Ypodicus usw. Viele von diesen Namen sind griechisch. Es hat aber keinen Zweck, mit Fétis[1] und Thibaut[2] die Etymologie dieser Worte zu befragen. Für ihren Sinn und Neumeninhalt kommt dabei nichts heraus. Eines aber ist sicher: entweder stammen diese Namen aus der ersten Zeit deutscher Neumation und enthalten die Namen, die damals den deutschen Neumenschreibern von den römischen Sängern übergeben wurden, oder aber sie bezeugen, daß die deutschen Neumen noch im 12. und 13. Jahrhundert unter dem Einflusse der byzantinischen Musiker gestanden haben. Anders lassen sich die vielen griechischen Namen nicht erklären. Griechische Musiker kamen aber schon unter Pippin und Karl dem Großen ins Frankenland; sie brachten von Byzanz die Orgeln, welche der Herrscher des Ostens dem Frankenherrscher zum Geschenke machte. Auch sonst ist die Anwesenheit von Griechen im Frankenlande vielfach bezeugt (vgl. die griechischen Stücke in den lateinischen Codd. und die Anekdoten über die Griechen am Hofe Karls usw.). Welche von den beiden erwähnten Möglichkeiten über die Entstehung der Neumentabelle Gerberts die richtige ist, wird sich schwer entscheiden lassen. Die Irrtümer in der Tabelle (z. B. der Strophicus hat das Zeichen des Torculus resupinus usw.) scheinen darauf hinzuweisen, daß hier die spätere Abschrift eines älteren Originals vorliegt, daß aber der Schreiber der Kopie nicht alles mehr verstand. Unter allen Umständen bedeutet die Tabelle ein Argument für die griechische Herkunft mancher lateinischer Neumen.

Ohne bedeutsame Umgestaltungen hat sich dieser Prozeß aber nicht vollzogen. Bei aller Ähnlichkeit der Formen besteht zwischen den lateinischen und den griechischen Neumen ein starker Gegensatz ihrer Bedeutung. Ob die Neumen in Italien und überhaupt in der lateinischen Kirche zuerst Intervallsinn besaßen, wie im Osten, diese Frage möchte man angesichts der bis heute vorliegenden Frühdenkmäler lateinischer Neumen immer noch verneinen.

[1] Histoire générale de la musique, t. IV, p. 254.
[2] Origines byzantine de la notation neumatique, p. 84 ff.

Die Neumen, die zur Notierung der offiziellen römischen Singweisen im Meß- und Offiziumsgesangbuch verwendet wurden, gleichen den byzantinischen mehr in der Form als in dem Inhalt. Man kann der Vermutung kaum ausweichen, daß die Neumen auf dem Wege zu den Lateinern der Hauptsache nach wenigstens ihren konkreten Intervallsinn verloren haben; derselbe scheint sich zur Angabe der Richtung im allgemeinen verflüchtigt zu haben. Die römischen Neumenschreiber und ihre Nachfolger im Norden verwendeten die Neumen nicht als Intervallzeichen, sondern in der Regel nur als Zeichen für das Steigen und Fallen der melodischen Linie. Näherten sie sich damit der ursprünglich mehr unbestimmten Bedeutung der Akzente — wieviel die Stimme beim Acutus steigt, beim Gravis fällt, ist nicht fixiert, — so war dennoch nunmehr ein folgenschwerer Rückschritt gemacht. Den Neumen war ihre eigentliche Daseinsberechtigung genommen; für eine solche allgemeine Verwendung waren sie nicht geschaffen. Kein Wunder, wenn die dergestalt eröffnete Periode der Tonschrift und des Kirchengesanges selbst von ihren Zeugen als ein Zeitalter der Schwierigkeiten und Mühen gekennzeichnet wird.

Darauf hat sich die Arbeit der Lateiner an der Neumenschrift nicht beschränkt. Sobald die genaue Messung der melodischen Bewegung in die Höhe und Tiefe aufhörte, wurde von selbst eine Anzahl von Zeichen überflüssig; ein oder ein paar Zeichen für die steigende Bewegung und ebensolche für die fallende genügten. Höchstens rhythmische Verschiedenheiten erheischten noch weiterhin eine mäßige Differenzierung. Wir sehen daher bei den Lateinern als Zeichen für das Steigen der Melodie die Virgula verwendet, für das Fallen die Virga jacens (Producta). Ihre Verbindung liefert den Podatus, die Clivis, den Torculus und Porrectus. Das Punctum geht mit der Virga Verbindungen ein wie den Climacus, Scandicus, Salicus. Beim Salicus erscheint der Haken ⌒, der mit der Virga auch noch zu Figuren wie das Quilisma zusammentritt. So kommt es, daß die lateinischen Neumen als Ganzes der graphischen Eigenart nicht entbehren, die sich namentlich in der Bildung der Zeichen für Tonkomplexe, für zusammengesetzte Neumen, ausspricht und es erklärlich macht, daß man ihre Heimat lange in Rom oder wenigstens innerhalb der lateinischen Christenheit gesucht hat. Ähnlich verhalten sich die gregorianischen Gesänge selbst. Immer wieder lenken sie den Blick des Forschers auf den Orient. Dennoch sind sie in Rom für die Zwecke der lateinischen Liturgie komponiert, wenigstens redigiert und gesammelt worden.

Ein Moment, das unter Umständen hier schwer in die Wagschale fällt, ist das Verhältnis der beiden Schreibarten der lateinischen Neumen zueinander. Die bisher bekannten italischen Neumierungen alter Zeit stützen die Annahme, daß die Zeichen zunächst in einer mehr oder weniger horizontalen Linie und in runden, kurrenten Formen über dem Text geschrieben wurden[1]; später versuchten die Schreiber, die Weite der melodischen Schritte in der graphischen Ausdehnung der Neumen zum Ausdruck zu bringen und verwendeten dann eckige, scharfkantige Formen. Das heißt, die lateinische diastematische Verwendung der Neumen ist als das jüngere Stadium anzusehen. Schon hier mag aber betont werden[2], daß neue Funde dies geschichtliche Verhältnis zu modifizieren imstande wären; sie könnten dazu verleiten, die diastematische, exakt intervallengemäße Zeichnung der Neumen als das Ursprüngliche anzusehen, und die Schreibung der Neumen hintereinander ohne genaue Abmessung der melodischen Bewegung den Schreibern zur Last zu legen, denen es zuviel Mühe machte, bei jedem einzelnen Striche auf das entsprechende Intervall zu achten. Daß damit die gesamte lateinische Neumengeschichte mit einem Schlage in ein neues Licht rücken würde, ist klar[3]. Der selbständige Anteil der Lateiner bei der Übernahme der musikalischen Schrift aus dem Osten würde damit außerordentlich wachsen und ihre Abhängigkeit von den Neumenschreibern des Orients zusammenschrumpfen. Man müßte ihnen dann sogar das Verdienst zuschreiben, ein neues und fruchtbares Prinzip der Zeichenverwendung ersonnen und durchgeführt zu haben, das nur durch die Ungunst der Verhältnisse für eine Zeit lang in den Hintergrund gedrängt worden sei. Alles das sind Möglichkeiten, die heute noch nicht entschieden werden können, die aber die zukünftige Neumenforschung im Auge behalten muß.

Die Frage nach dem Zusammenhange der beiden großen Neumenfamilien ist aber auch damit noch nicht restlos beantwortet. Es muß hier noch betont werden, daß, während die bis heute

[1] Aus diesem Grunde geht die Tabelle auf S. 108 und die Darstellung der folgenden Kapitel von den runden Neumen als den ursprünglichen aus, die sich auch den orientalischen Formen mehr nähern als z. B. die eckigen Zeichen der italischen Neumen. Damit soll natürlich die Priorität jener nicht als eine absolut sichere Tatsache hingestellt werden.

[2] Näheres im XII. Kapitel.

[3] Schon Fleischer hat diese Möglichkeit der lateinischen Neumenentwicklung geahnt und seiner Darstellung zugrunde gelegt, wenn schon auf Grund einer unhaltbaren Datierung der Neumen im Codex Amiatinus; vgl. oben S. 102.

aufgefundenen byzantinischen Vollneumierungen die Werke der griechischen Hymnoden überliefern, also Kompositionen poetischer Texte, die ältesten lateinischen Neumen zumeist über Texten in Prosaform (Psalmverse u. a.) geschrieben sind. Hier funktionieren die Neumen anders als dort, und es wäre nicht unmöglich, daß diese verschiedene Bestimmung eine Differenzierung der Tonzeichen im Gefolge gehabt hätte. Die melodischen Formen für die Psalmtexte der griechischen Messe, die dem lateinischen Graduale, Offertorium usw., also dem Proprium entsprechen, finden wir, soweit bisher bekannt, nirgendwo aufgezeichnet. Und doch wären solche Aufzeichnungen notwendig, um den stringenten Beweis für die Abhängigkeit der lateinischen Neumen von den byzantinischen zu führen. Ferner: die Geschichte berichtet zu verschiedenen Zeiten von Einwirkungen byzantinischer Riten auf diejenigen Roms, und die Anlage des römischen Meßgesangbuches spiegelt die daraus resultierenden Schichten noch heute deutlich wieder (vgl. Teil I, S. 50 ff.). Da nun die ältesten byzantinischen Hymnenneumierungen und die ältesten lateinischen Neumen ungefähr gleichen Alters sind, dem 9.—10. Jahrhundert angehören, so ist keine Veranlassung, die lateinischen Zeichen aus derjenigen Neumenform abzuleiten, die in den byzantinischen Hymnensammlungen vorliegt. So wie Thibaut das Verhältnis der lateinischen Neumen zu denen des Ostens formuliert hat, kann ein Zusammenhang beider nicht nachgewiesen werden. Statt eine direkte Übernahme der byzantinischen Neumen durch Rom anzunehmen, ist es geratener, die Beziehungen zeitlich wie örtlich weiter zu fassen. Zeitlich, insofern man eher auf ein älteres Stadium von Beziehungen Roms zum Osten zurückgreifen wird; örtlich, insofern die Möglichkeit der Herkunft der lateinischen liturgischen Tonschrift aus einem anderen Gebiete der von griechischer Kultur erfüllten christlichen Welt des Ostens bestehen bleibt. Faktisch löst die Annahme eines Zusammenhanges der Neumen Roms mit einem den byzantinischen Hymnennotierungen geschichtlich vorausliegenden oder zu ihnen parallel laufenden, eventuell gleichzeitigen, aber nicht byzantinischen, sondern z. B. syrisch-griechischen Neumentypus, der dann den Prosodiezeichen vielleicht näher stand als die frühbyzantinischen Neumen, alle Schwierigkeiten. Sie erklärt die Verschiedenheit der lateinischen und der byzantinischen Neumen, steht aber auch im Einklang mit der unbezweifelbaren Abhängigkeit Roms vom Orient in vielen liturgischen und musikalischen Dingen.

Nicht ohne Absicht habe ich die mannigfachen Gesichtspunkte

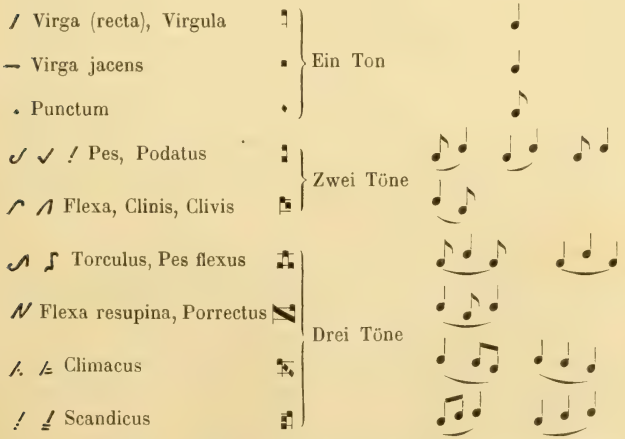
hervorgehoben, die für die Untersuchung der Herkunft der lateinischen Neumen in die Wagschale fallen; das Problem ist ein schwieriges und komplizierter, als manche glauben; die Einzelfragen drängen sich so zahlreich auf, daß man eine definitive Formulierung nur mit großer Vorsicht aussprechen darf. Wie dem nun sei, die germanischen und fränkischen Kirchen des Nordens haben die Neumen mit den liturgischen Gesängen aus Rom bezogen. Noch im 11. Jahrhundert spricht der Anonymus von Angoulême von der Nota Romana[1].

[1] Ademari Hist. lib. II, 8. Monum. Germ. Script. IV, p. 118. Er schrieb um 1028. Wenn jüngst ein Zusammenhang der Neumen mit der alten keltischen Musikkultur aufgestellt wurde, so bedeutet das die verunglückte Wiederaufnahme einer längst abgetanen Hypothesie (Fétis schrieb den Germanen die Vaterschaft der lateinischen Neumen zu). Vielleicht kommt man nächstens noch dazu, den gesamten Liederschatz der römischen Kirche als ein Produkt des keltischen Ingeniums nachzuweisen. Der Anfang ist bereits dazu gemacht; Gregor I. wird neuerdings als keltischer Abstammung ausgegeben.

VII. Kapitel.

Die wichtigsten Strichneumen.

Die Grundformen der Strich-(Akzent-)neumen, die fast in allen Neumenfamilien lateinischer Herkunft wiederkehren und alle Schicksale der lateinischen Schrift überdauert haben, werden durch die folgenden Zeichen gebildet, denen ich die seit dem 12. Jahrhundert bis heute übliche quadratische Form gleich beifüge. Da diese jedoch die rhythmischen Werte vereinfacht hat, so möge der ursprüngliche rhythmische Sinn durch moderne Zeichen erläutert werden, wobei ich als Zeichen des kurzen Tones ♪, des langen ♩ setze:



1. Die Virgula oder Virga ist nichts als der Accentus acutus, die Oxeia der Byzantiner, der Schescht der Armenier. Die lateinische Bezeichnung (= Rute, Stock) nimmt auf seine Form Bezug.

Sie bedeutet melodisch einen höheren Ton. Ihre ursprüngliche Form, ein von unten nach oben gehender Strich — wir ziehen ihn heute umgekehrt — entspricht sehr gut dieser Bedeutung. Rhythmisch bezeichnet sie eine Longa. Also erklärt sie der Anonymus Vaticanus und die Scholien der Musica Enchiriadis, beides Quellen der besten Zeit, des 10. Jahrhunderts[1]. Mit ihr ist rhythmisch identisch

2. die Virga jacens oder Producta, wie der Name sagt, nur eine auf die Seite gelegte Virga[2]. Melodisch bedeutet sie einen tieferen Ton oder das Verweilen auf der erreichten Tonhöhe. Auch die ältesten praktischen Quellen, die Gesangbücher, unterscheiden sie konsequent von der gewöhnlichen Virga, namentlich aber vom Punctum und bestätigen so die Angaben der Neumentabellen und theoretischen Schriften. Seit dem 11. Jahrhundert verschwindet sie aber und geht in das Punctum auf, was eine Verarmung der Rhythmik nach sich zog. Ihren Wert als Longazeichen stellt die Identität mit der Virga, sowie dem Längestrich der antiken Prosodie, aber auch die Neumentabellen von Montecasino und Florenz, vor allem aber der Anonymus Vaticanus außer Zweifel, die sie übereinstimmend Longa nennen. Am längsten erhielt sich die Unterscheidung der Virga jacens vom Punctum, wie überhaupt die ursprüngliche Neumenrhythmik, in den alemannischen Kirchen. Wenn der Scholastiker Aribo von Freisingen im 11. Jahrhundert als Neumae simplices nur die Virgula und die Jacens bezeichnet (Gerbert, scriptores II, 226), so steht er damit auf dem Boden der besten Überlieferung, denn das Punctum wurde zuerst nur in zusammengesetzten Figuren gebraucht und ist keine neuma simplex; syllabische Aufzeichnungen verwenden da regelmäßig Virga und Jacens, jene für relativ höhere, diese für relativ tiefere Töne[3].

[1] Da die Rhythmik der Neumen später im Zusammenhang wird behandelt werden, beschränke ich mich hier auf einige Quellenhinweise.

[2] Die Bezeichnung Virga jacens ist durch Hucbald und Aribo überliefert, der Name Producta durch den Anonymus Vaticanus. Die neuerdings aufgekommene Bezeichnung Punctum planum, die das Zeichen statt von der Virga vom Punctum ableitet, ist nur geeignet, die folgenschwere Verwechslung von Virga jacens und Punctum, die eine quellengemäße Erkenntnis des Neumenrhythmus so lange verhinderte, unsterblich zu machen. Wozu auch heute noch neue Namen erfinden, wo die Quellen uns die richtigen und ursprünglichen nicht verschweigen?

[3] Schon P. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, 1858, S. 8, und Monumenta p. I, hat die rhythmische Identität der beiden Formen der Virga erkannt, sowie die Bedeutung des Punctum als eines kurzen Tones. Die Virga / und — überträgt er als 𝅗𝅥, das Punctum als ♩. Raymund Schlecht in

3. Das Punctum ist der gewöhnliche runde Punkt und entspricht dem byzantinischen Kentema. Seine melodische Bedeutung ist die des tieferen Tones, seine rhythmische nach den genannten Zeugen die des kurzen Tones, der Brevis. Wie bereits angedeutet, steht das Punctum ursprünglich niemals auf einer Silbe für sich allein, sondern nur in Verbindungen mit den beiden Formen der Virga und sich selbst; das Einzelzeichen für den tieferen Ton ist dann die Virga jacens. Als aber Virga jacens und Punctum seit dem 11. Jahrhundert in ein Zeichen verschmolzen, offenbar unter der Einwirkung des Gesetzes des geringeren Kraftaufwandes oder aus Nachlässigkeit der Schreiber, verlor das Punctum seinen ursprünglichen rhythmischen Sinn und bildete von da an mit der Virga das gewöhnliche Zeichen für den einzelnen Ton, die Virga für den höheren, das Punctum für den tieferen. Der erste Autor, der diese Wandlung bezeugt, ist ein Engländer, Cotto: Simplicem neumam dicimus virgulam vel punctum (Gerbert, scriptores II, 263)[1]. Hier ist Punctum als für sich alleinstehendes, selbständiges Zeichen bezeugt; es hat also bereits die Stelle der Virga jacens übernommen. Im 14. Jahrhundert definiert Johannes de Muris die Virga als eine Nota simplex ad modum virgae oblongae, vom Punctum aber sagt er: Punctus ad modum puncti formatur, et adjungitur quandoque virgae, quandoque plicae (er meint damit die später zu erörternden liqueszierenden Zeichen), quandoque podato, quandoque unum solum, quandoque plura pariter, praecipue in tonorum descensu. Er meint mit dem descensus tonorum Figuren wie den Climacus (Gerbert, scriptores III, 201 ff.).

4. Der Pes oder Podatus, vom griechischen ποῦς, ποδός, hat seinen Namen von seiner Form, die einem Fuße gleicht. Er bedeutet die Verbindung von zwei Tönen, von denen der zweite höher liegt als der erste, und gleicht der ekphonetischen Kremaste,

---

der Trierer Cäcilia (Beilage für die Mitglieder des Choralvereins), 1872, Nr. 8 ff., drückt sich unsicher aus, bestimmt aber das Zeichen — als längeren Ton wie das Punctum; in seiner Geschichte der Kirchenmusik, 1879, S. 22 und S. 222, erklärt er aber die Virga als ⌀, das Punctum als ⌀|. Beide deutsche Forscher waren demnach längst vor der Entdeckung des Anonymus Vaticanus zur Erkenntnis des richtigen Verhältnisses beider Zeichen zueinander gelangt, eine Tatsache, die betont werden darf.

[1] Es ist nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß Cotto einer der wichtigsten Zeugen der organalen Praxis im 11. Jahrhundert ist. Das Organum, das nach der übereinstimmenden Aussage der Quellen (Musica Enchiriadis und Kölner Traktat) langsam und bedächtig ausgeführt wurde, kann die Verarmung der Rhythmik herbeigeführt haben.

dem armenischen Pusch. Die ältesten Denkmäler[1] halten deutlich zwei Formen des Pes auseinander, ♩ und ♩ oder ♩. Die runde Form verbindet einen kurzen Ton (über diese Bedeutung des Hakens ◡ später) mit dem langen der Virga; die winklige Form verbindet die Virga jacens (Producta) mit der Virga, bedeutet also zwei lange Töne. Die Form ♩ (Virga praepunctis) ist rhythmisch identisch mit der runden Form. Johannes de Muris erklärt den Podatus also: continet duas notas, quarum una est inferior et alia superior ascendendo. Über seinen rhythmischen Inhalt bemerkt er: Pes notulis binis vult sursum tendere crescens (Gerbert, scriptores III, 202), d. h. der Pes wurde zu seiner Zeit (14. Jahrhundert) meist crescendo ausgeführt; allerdings kann das Wort crescens sich auch auf die bloße Verlängerung der zweiten Note beziehen. In dem Prosatext vor dem metrischen sagt Johannes nur: Podatus continet notas duas, quarum una est inferior et alia superior ascendendo.

5. Gegenbild des Pes nach Form und Bedeutung ist die Clivis, Flexa oder Clinis, von κλίνω neigen oder flectere beugen, umwenden. Ihr armenisches Analogon ist Baroïg oder Kurr. Eine etymologisch wie inhaltlich merkwürdige Erklärung liefert Johannes de Muris: Clivis dicitur a Cleo, quod est melum (!) et componitur ex nota et seminota, [et signat quod vox debet inflecti (Gerbert, l. c.); der metrische Text lautet: vult notulis binis semper descendere Clivis, obscurumque sonum notat illius nota finis. Etwas problematisch ist die rhythmische Bedeutung der Flexa, wenigstens ihres zweiten Tones. Die Handschriften 359 und 390—391 in St. Gallen aus dem 10. Jahrhundert schreiben den Torculus, die Erweiterung der Flexa, regelmäßig mit ganz kurzem dritten Strich, der mehr einem Bogen ähnlich sieht. Jedenfalls ist damit die Kürze des dritten Tones angezeigt. Außer diesem Torculus kennen sie nur noch denjenigen, in welchem alle drei Töne (vgl. das zweite Zeichen der Tabelle) oder der letzte verlängert ist, vermittelst des sanktgallischen Verlängerungszeichens (worüber später). Dann kann man aber auch den zweiten Ton der Flexa als einen kurzen interpretieren, selbst wenn der zweite Strich mehr Virga als Haken ist. Der zweite Clivisstrich ist in der Tat auch in den französischen und englischen Neumen, welch letztere ja mit den sanktgallischen enge verwandt sind, in der Regel hakenförmig. Einige sanktgallische Neumatoren kennen auch eine Flexa, deren zweiter Strich den ersten an Länge noch übertrifft, so der Schreiber der Hs. 381.

[1] Nicht nur die sanktgallischen, auch die italischen und englischen.

Diese Flexa steht aber nicht, um ein weiteres Intervall zu markieren, sondern für die absteigende Sekunde[1]. Melodischen Sinn hat daher diese Verlängerung nicht, ich vermute vielmehr für sie einen längeren Ton. Auch deshalb wird man den zweiten Strich der gewöhnlichen Flexa als Zeichen eines kurzen Tones deuten dürfen, selbst wenn er etwas länger als der Haken ist, wie ja meist die sanktgallische Flexa. Diese würde dann nach der Auffassung Guidos, der in den Neumen die Versfüße wiederfindet (vgl. unten im Kapitel über die Rhythmik der Neumen), trochäisch verlaufen und so das Gegenbild des gewöhnlichen Pes bilden, der einem Jambus entspricht. Diese Deutung scheint auch Johannes de Muris zu fordern. Für den Porrectus dürfte sich daraus die Kürze des mittleren Tones ergeben.

6. Wie aus der Virga die Flexa entsteht, so aus dem Pes der Pes flexus, der auch Torculus heißt, von torquēre, drehen, winden. Seine Bedeutung ist diejenige von drei Tönen, von denen der zweite der höchste ist, und zwar verbindet seine erste Form einen kurzen, einen langen und einen kurzen Ton, seine zweite gestreckte Form, die am Schlusse und bei schlußähnlichen Wendungen beliebt ist, drei lange Töne. Man kann daher diesen Torculus longus nennen. Über die byzantinische Kathiste in sanktgallischen Handschriften vgl. oben S. 40.

7. Die Flexa resupina ist die um einen höheren Ton erweiterte Flexa. Dom Pothier hat dafür den Namen Porrectus eingeführt, der in den Neumentabellen des Mittelalters einem Zeichen beigelegt ist, welches eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm besitzt, sonst aber in die Klasse der Verzierungsneumen zu gehören scheint und wie das Gegenbild des Oriscus aussieht. Die Bedeutung der Flexa resupina folgt aus ihrer Zusammensetzung aus Flexa und Virga.

8. Der Climacus besteht aus Virga und zwei angehängten Punkten, bedeutet demnach die absteigende Verbindung dreier Töne, von denen der erste eine Longa ist, die zwei anderen Breves sind. Er kommt in mehreren Spielarten vor; so wird einer oder beide Punkte durch die Virga jacens ersetzt , , , wobei sich der rhythmische Sinn der Neume entsprechend modifiziert: ,

[1] Die Psalmverse der Introitus und Communionen des IV. Tones haben diese Flexa oft sogar dreimal in derselben Formel und in der Bedeutung von *ag* oder *gf*.

. Mit der ersten dieser drei Figuren wird diese identisch sein, die Flexa mit Punctum verbindet. Das Wort Climacus stammt offenbar vom griechischen κλῖμαξ.

9. Sein Gegenbild, der Scandicus, der dem armenischen Zarg ähnlich ist, verbindet drei Töne steigender Tendenz; Varianten, die keiner besonderen Erklärung bedürfen, sind . Die longobardische Form ist jedenfalls identisch mit dem Zeichen , da sie aus drei geraden Strichen sich zusammensetzt. Auch die Form , Punctum mit Podatus, kommt vor.

Im Grunde lassen sich alle neun Zeichen auf den Accentus acutus, gravis und den Punkt zurückführen, auf Virga, Producta und Punctum und deren Verbindungen. Die Kombinationsmöglichkeit geht aber weiter, und es ergeben sich zahlreiche zusammengesetzte Zeichen, je nachdem Striche und Punkte vor- und nachgesetzt werden. Diese Kombinationen sind, wie es scheint, lateinischer Herkunft, die griechischen Neumen haben keine Analoga dazu, wohl aber kennen die armenischen derartige zusammengesetzte Zeichen. Dabei sind drei Fälle zu unterscheiden:

a) Neumen, die mit einer Virga schließen, also einem rechts nach oben gezogenen Strich, dem Acutus, können durch Beisetzung eines Gravis erweitert werden. Hier wiederholt sich der Vorgang, der die Virga zur Flexa machte. So entsteht aus

dem Scandicus der Scandicus flexus
dem Porrectus der Porrectus flexus

b) Neumen, die mit einem Gravis schließen, können durch den Acutus, die Virga, erweitert werden; sie erhalten dann den Zusatz resupinus:

Torculus resupinus
Climacus resupinus

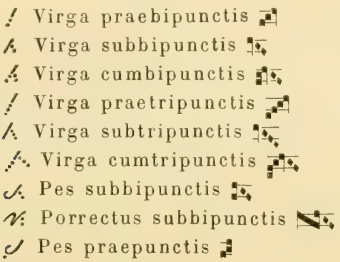
Der Porrectus selbst ist, wie wir sahen, eine Flexa resupina.

Es gibt auch Zeichen, die aus der Verbindung beider Erweiterungsarten enstanden sind; sie haben den Beisatz flexus resupinus resp. resupinus flexus: z. B.:

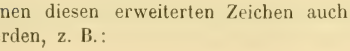
Scandicus flexus resupinus (= Scandicus + Pes)
Porrectus flexus resupinus (= Porrectus + Pes)
Torculus resupinus flexus (= Torculus + Flexa)
Climacus resupinus flexus (= Climacus + Flexa)

c) Neue Zeichen entstanden endlich auf dieselbe Weise, wie die Virga sich zum Scandicus und Climacus erweitert hatte; und zwar

konnten die Puncta vor und nach dem ursprünglichen Zeichen angebracht werden. Man hatte dafür die Bezeichnung prae- und subpunctis. Wurden sowohl vor als nach dem Urzeichen Puncta angebracht, so sagte man cumpunctis. Betraf die Erweiterung zwei Puncta, so sagte man in allen drei Fällen bipunctis, betraf sie drei, so tripunctis, vier, so diatessaris, fünf, so diapentis. So ergaben sich die folgenden Kombinationen:



Natürlich können diesen erweiterten Zeichen auch wieder Virgen angehängt werden, z. B.:



Die akzentische Grundlage der lateinischen Neumen erwies sich als zweckmäßig und hat sich überall bewährt, trotz aller Modifikationen, welche die Neumen im Laufe der Jahrhunderte und in den verschiedenen Ländern an sich erfuhren. Noch die Dokumente des 16. Jahrhunderts unterscheiden deutlich die Zeichen für die Einzelnote wie für die Gruppen, und zwar so, daß der Zusammenhang mit den ursprünglichen Formen des Podatus und der Flexa, des Torculus und des Porrectus, des Climacus und Scandicus sich niemals verleugnet. Nur der rhythmische Sinn der Neumen erfuhr mancherlei Umbildungen.

[1] Die Zeichen und Namen dieser Neumenzusammensetzungen sind uns überliefert in der Ottenburger Neumentabelle, die P. Lambillotte in seinem Clef des Mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notations veröffentlichte, Paris 1851. Vgl. auch die minder ausführliche Tabelle Walter Odingtons bei Coussemaker, scriptores I, 213, die aber wenig zuverlässig überliefert ist.

VIII. Kapitel.

Die Hakenneumen.

Wie in der griechischen und armenischen Neumenfamilie, so gesellt sich auch in den ältesten lateinischen Neumendenkmälern, den praktischen wie den Neumentabellen, zu den aus dem Akzentstrich abgeleiteten Neumen eine Zeichengruppe, die den Apostroph, den Haken, zugrunde legt. Auch der Apostroph gehört zu den altklassischen Prosodien, Akzenten (vgl. oben S. 19); und die auf ihn zurückgehende Gruppe entfernt sich nicht von den Grundlagen der lateinischen Neumen, die wir bisher kennen gelernt haben. Dennoch empfiehlt sich ihre gesonderte Darstellung wegen ihrer graphischen Eigenart und ihrer Bedeutung.

Die Strichneumen lassen keinem Zweifel über ihren tonischen und diatonischen Inhalt Raum; das Bestimmte und Energische ihres Schriftcharakters scheint damit wohl zu harmonieren. Sie spiegeln den Grundriß der Melodie wider. Die Unbestimmtheit und Schmiegsamkeit des Hakens dagegen scheint von vornherein mehr bewegliche, schwankende Tonverhältnisse anzudeuten. In der Tat beziehen sich diese Zeichen meist auf Töne oder Figuren, die sich an diatonische Stufen anschmiegen, selbst aber oft der Bestimmtheit der Diatonik entbehren, chromatischen u. a. Veränderungen oder aber rhythmischen Verzierungen entsprechen.

Die Zahl dieser der alten Zeit eigentümlichen Zeichen ist nicht gering. Schon früh aber begann man die meisten auszuschalten oder durch gewöhnliche zu ersetzen, sei es, daß man in ihnen nur unwesentliche Glieder der Melodie erblickte, sei es aus anderen Gründen. Es ist daher nicht immer leicht, ihre ursprüngliche Bedeutung zu bestimmen. Für einige können wir aus gelegentlichen Äußerungen der Autoren oder anderen Dokumenten Belehrung schöpfen, bei anderen ist man mehr auf die Vergleichung von Handschriften verschiedener Zeit und Herkunft angewiesen, zuweilen auch auf bloße Vermutungen. Wir sind dadurch in den Zwang versetzt, der Entwicklung dieser Zeichen ein großes Stück

über die Zeit hinaus nachzugehen, auf welche wir uns im vorigen Kapitel für die Akzentneumen beschränkt haben.

Zunächst folge die Zusammenstellung der wichtigsten Hakenneumen.

Die Hakenneumen.

Neumen	Namen	Spätere Form
	Strophicus: Apostropha	
II	Strophicus: Bistropha (Repercussa)	
III	Strophicus: Tristropha (Repercussa)	
	Flexa strophica	
	Torculus strophicus	
	Apostropha mit Bi- und Tristropha	
	Cephalicus	
	Epiphonus	
	Pinnosa	
	Porrectus liquescens	
	Scandicus liquescens	
	Torculus liquescens	
	Climacus liquescens (Ancus, Sinuosus)	
	Bi-, Tristropha liquescens	
	Pressus liquescens	
	Oriscus	
	Salicus	

Die Hakenneumen (Fortsetzung).

Neumen	Namen	Spätere Form
	Quilisma	
	Pes quassus	
	Quilisma praepuncte	
	Quilisma praebipuncte	
	Quilisma subbipuncte	
	Quilisma flexum	
	Quilisma sinuosum	
	Trigon	
	Trigon prae-, subpuncte	
	Franculus	
	Franculus liquescens.	
	Pressus minor	
	Pressus maior	
	Pes stratus	
	Pes pressus	
	Clivis und Pressus	

Am deutlichsten prägt sich das Grundzeichen der ganzen Gruppe in einer Familie von Neumen aus, die man mit dem Namen des Strophicus zusammenfassen kann. Ihr gehört die Apostropha (auch Strophicus genannt), Bistropha und Tristropha an. Daß dem Wurzelzeichen, der Apostropha[1] (byzantinisch = Apo-

[1] P. Schubiger, l. c., und Schlecht, l. c., deuten den Apostroph auch als

strophos und armenisch = Dzung) keinerlei selbständige Geltung zukommt, beweist die Tatsache, daß es niemals auf einer Silbe oder innerhalb einer melismatischen Figur für sich allein gesetzt ist. Es steht nur als Zusatzzeichen, und zwar außer einem gleich zu erwähnenden Falle immer hinter einer anderen Neume. Sehr häufig ist es der Flexa angefügt, die so zur Flexa strophica wird; hier deutet es wohl eine kurze Verlängerung des zweiten Tones der Flexa an, der portamentoartig und fließend zum folgenden Tone überleitet. Auch der Torculus strophicus kommt vor. Die italischen, französischen und englischen Neumenschreiber schreiben die Bi- und Tristropha mit zwei und drei kurzen Strichen ıı und ııı.

Die Bi- und Tristropha (analog den byzantinischen Dyo Syndesmoi oder Apostrophoi und dem armenischen Dzengner) wurden durch zwei- oder dreimaliges rasches, staccatoartiges Anstoßen desselben Tones mit einer Bebung ausgeführt. Aurelian von Réomé im 9. Jahrhundert beschreibt die Tristropha als einen dreimaligen raschen Stoß nach Art einer schlagenden Hand[1]. Beide Zeichen kommen auch mit der Apostropha verbunden vor „", die dann die gleichartige Vorbereitung der Bi- und Tristropha bedeutet In diesem Falle steht die Apostropha als erstes Zeichen einer Gruppe; man kann hier auch von einer Tristropha sprechen, deren erster Haken tiefer steht. Die Bistropha steht nur selten allein über einer Silbe, um so häufiger aber die Tristropha.

Als man seit Einführung des Liniensystems den Strophicus und andere Ziernoten vereinfachte, wurde die Apostropha als gewöhnliche, die Bistropha und Tristropha als einmalige und zweimalige Wiederholung derselben Tonstufe aufgeschrieben, die Flexa strophica als , der Pex flexus (Torculus) strophicus , die Bistropha ▪▪, die Tristropha ▪▪▪. Hier deutet die Apostropha nur mehr die Tonverlängerung an, ohne die kurze Übergangsnote zum Folgenden. Die ursprüngliche Ausführung blieb aber noch lange zumal in den Gegenden bestehen, wo die gotische Notation zu Hause war. Die Apostrophform (Hakenform) der drei Zeichen begegnet uns noch in deutschen Handschriften des 16. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, wo in Frankreich und Italien die Quadratnote schon längst den Sieg davon getragen und die feinen Striche der alten Neumenschrift vergröbert hatte. Selbst noch deutsche Drucke

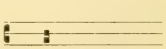
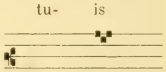
---

kurzen Nachschlagston. Doch überträgt ihn Schubiger mit , die Bistropha als und , und Schlecht mit .

[1] *Trinus ictus celer ad instar manus verberantis.* Gerbert, scriptores I, 57.

des 17. und 18. Jahrhunderts überraschen durch die altertümliche Form des Strophicus.

Die Codices mit Notenlinien setzen für die Bistropha zuweilen nicht zwei auf derselben Stufe stehende, sondern zwei einfache Zeichen, von denen das erste ein Halbtonintervall unter dem zweiten liegt, und für die Tristropha drei zu einem Zeichen verbundene Einzelnoten, von denen die erste und die dritte auf derselben Stufe stehen, die mittlere einen halben Ton darunter liegt. Hier ist also z. B. die Bistropha gleich dem Podatus und die Tristropha gleich dem Porrectus: ▪▪ = ▪▪ und ▪▪▪ = ▪▪▪. Tatsächlich stehen beide Neumen fast immer nur bei Tonstufen, die unter sich einen halben Ton haben, wie *e*, *f* und *b*. Diese Übertragung lehrt uns, daß die Bi- und Tristropha sich nicht ganz an die diatonische Strenge der Intervalle banden, vielmehr die Bebung bei der Bistropha den ersten, bei der Tristropha den zweiten Ton eine Kleinigkeit tiefer nahm, die noch nicht das Intervall eines halben Tones erreichte, so daß bei der Fixierung der Melodien auf dem nur für ganz diatonische Verhältnisse eingerichteten Liniensystem einige Schreiber *ee*, *ff*, *bb* resp. *eee*, *fff*, *bbb* schreiben konnten, andere *he*, *ef*, *ab* resp. *ehe*, *fef*, *bab*. Umgekehrt übertragen manche Codices den Porrectus unter Umständen vermittelst der Bistropha oder Tristropha. Einige Beispiele werden diese Dinge erläutern:

Cod. 339 St. Gallen[1]. X. s.		**Cod. lat. 1235 nouv. acq. Paris. Bibl. Nat.** XII. s.	
Seite 22, Zeile 8	tu- is	Fol. 302, Zeile 2	 tu- is
Seite 3, Zeile 3	o-di- sti	Fol. 112, Zeile 1	 o-di- sti

Im ersten Beispiel ist die Bistropha durch den Podatus hc, im zweiten Falle die Tristropha durch den Porrectus chc übertragen.

Für das Studium dieser und ähnlicher Dinge ist von hervorragender Bedeutung die Handschrift Cod. H 159 der Bibliothek der medizinischen Fakultät in Montpellier aus dem 11. Jahrhundert. Sie schreibt die Gesangsweisen in doppelter Notierung, in Neumen

[1] Ich zitiere nach der phototypischen Wiedergabe der Paléographie musicale, t. I, welche eine Paginierung eingeführt hat, statt der Foliierung des Originals. Auch bei den anderen benutzten Handschriften zitiere ich nach Seiten, nicht nach Blättern, sobald dieselben eine Paginierung besitzen.

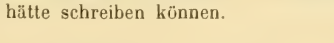
und in Buchstabennotation, welche die Doppeloktave *A-ā* mit den 15 Buchstaben von A-p wiedergibt. Daselbst lesen wir:

Cod. Montpellier, H. 159, XI. s., — S. 14, Zeile 5 und 6[1].

gff gff gf gff
fe-stum ce- le- bran- tes

Hier ist viermal hintereinander (im Intr. *Gaudeamus*) der Porrectus durch drei Noten wiedergegeben, von denen die beiden letzten auf derselben Stufe stehen, eine Figur, die man auch als Virga mit Bistropha hätte schreiben können.

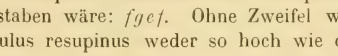
Ebenda, S. 14, Zeile 2.



fgff
rec- ta

Hier ist der Torculus resupinus so behandelt, daß seine beiden letzten Bestandteile den Einklang bilden; dafür hätte auch der Podatus mit der Bistropha gesetzt werden können. Die der Neumierung des Cod. Montpellier äußerlich mehr entsprechende Übertragung in Buchstaben wäre: *fgef*. Ohne Zweifel wurde der dritte Ton des Torculus resupinus weder so hoch wie das *f*, noch so tief wie *e* genommen, doch das Liniensystem erlaubte seine Darstellung nur auf einer der beiden diatonischen Tonstufen.

Wie gut sich in Deutschland die alte Überlieferung zu erhalten vermochte, lehren uns noch Handschriften aus dem Jahrhundert, das den Notendruck erfand. Das Graduale Pm 16 der Karlsruher Hof- und Landesbibliothek, geschrieben um 1400 im Kloster St. Peter in Baden, schreibt die Schlußkadenz der Introituspsalmodie des 1. Tones, die in den ältesten Dokumenten ausnahmslos also lautet:

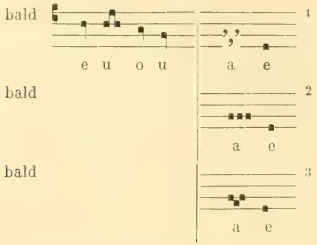


saeculorum amen

(also z. B. in Cod. Einsiedeln 121, Cod. 381 St. Gallen u. a.), in verschiedener Fassung:

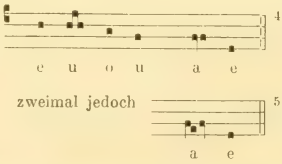
---

[1] Vgl. die Ausgabe der Paléographie musicale, t. VIII.



Die Tristropha von *amen* erscheint also in drei Schreibweisen, von denen die mittlere die althergebrachte ist, die beiden anderen ihrer Ausführung nachgebildet sind. Die erste versinnbildlicht die ursprüngliche staccatoartige Bebung, während die dritte die Bestandteile der Tristropha zu einem Porrectus verbindet.

Noch einer der ersten deutschen Choraldrucke, ein Graduale 1488 in Basel gedruckt, schreibt die entsprechende Figur in 13 Fällen von 15 also:



Die angezogenen Beispiele stellen die Bi- und Tristropha immer nur auf die Tonstufe *f* und *c*. Auch auf *b* begegnet man ihnen oft. Dagegen ist sie auf anderen Stufen außerordentlich selten anzutreffen. Der Grund kann nur der sein, daß die zur Ausführung dieser Zeichen notwendigen Intervallverhältnisse nur bei diesen Tönen der diatonischen Leiter vorhanden waren. Eine Bestätigung dieser Aufstellung wird durch das folgende Beispiel gegeben, in welchem die Tristropha auf den Ton *g* gelegt ist:

[1] Vgl. die genannte Handschrift, p. 4 (Intr. *Gaudete*), 12 (Intr. *Memento*).

[2] Ebenda, p. 44 (Intr. *Misereris omnium*), 66 (Intr. *Lex Domini*), 85 (Intr. *Meditatio*) u. a.

[3] Ebenda, p. 23 (Intr. *Etenim sederunt*), 39 (Intr. *Exurge*), 66 (Intr. *Ego autem cum*) usw.

[4] Fol. 4, 5, 11, 19, 59, 70, 72, 73, 90, 94, 97.

[5] Fol. 68 und 116. Ich benutzte das Exemplar der Solothurner Kantonsbibliothek.

Cod. 339 St. Gallen, — S. 127, Zeile 2.

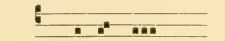
℣. De- us iu- dex.

Sehr lehrreich ist es zu verfolgen, wie die Handschriften die Tristropha bei *iu-* sich zurechtgelegt haben; ich lasse die Version der Codices aus verschiedenen Ländern hier folgen:

Cod. Montpellier[1]
S. 115, Zeile 4

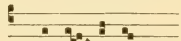
k kl kkk gh
℣. De- us iu- dex

Cod. Rosenthal[2]
Fol. 118r, Zeile 7



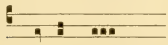
℣. De- us iu- dex

Cod. Paris 1235
Fol. 110r, Zeile 4



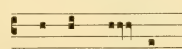
℣. De- us iu-dex

Cod. Bohn[3]
S. 151, Zeile 4



℣. De- us iu- dex

Cod. Brit. Museum[4]
S. 142, Zeile 11



℣. De- us iu- dex

Die Mehrzahl der Codices, der deutsche, italienische und der englische, lassen die Tristropha *g* unangetastet; der Codex Montpellier und der englische transponieren auf die Oberquarte *c*. Aus dieser Transposition ergibt sich von selbst der Schluß, daß man zur Ausführung der Tristropha einer Tonstufe bedurfte, die unter sich einen halben Ton hatte; dieser war nicht bei *g*, wohl aber bei *c* vorhanden. In der Normallage der Melodie wurde also schon *g fis g* gesungen, oder an zweiter Stelle ein Ton, der zwischen *fis* und *g* lag. Die Pariser Handschrift offenbart die Verlegenheit ihres Schreibers in anderer Weise. Er veränderte einfach die Melodie,

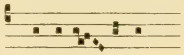
[1] Diese Handschrift, wie zahlreiche andere, schreibt statt der Bi- und Tristropha eine doppelte resp. dreifache Virga, also eine Bi- und Trivirga.

[2] Ist ein aus dem 12. Jahrhundert stammendes, in norditalischer Punktschrift mit vier Linien abgefaßtes Karthäusergraduale, welches 1896 von Herrn Jacques Rosenthal in München in Kat. 7, Nr. 933 angezeigt und vom Besitzer in überaus zuvorkommender Weise mir für einige Zeit zum Studium überlassen wurde.

[3] Eine früher im Besitze des Herrn Gymnasialoberlehrers P. Bohn in Trier befindliche, jetzt in der dortigen Stadtbibliothek aufbewahrte Handschrift mit gotischen Neumen auf vier Linien aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts, von der ich mir infolge des liebenswürdigen Entgegenkommens des Besitzers eine vollständige Photographie herstellen lassen durfte.

[4] Ist die von der Englischen Plainsong and Mediaeval Music Society veröffentlichte Handschrift Add. 12194 aus dem 13. Jahrhundert.

das radikalste Mittel, um der Tristropha auf *g* zu entgehen. Er tat es, indem er die vier Silben des Verses (das Ganze ist ein Allelujagesang) mit den Anfangsneumen des *Alleluja* selbst versah.



Sehr bemerkenswert ist, daß deutsche Codices selbst noch aus dem 15. Jahrhundert den Strophicus dieser auffälligen Stelle unberührt gelassen haben; ich erwähne nur die beiden aus dem Kloster St. Peter im Schwarzwald stammenden Gradualien Codd. Pm. 16 und Pm. 15 aus dem 14.—15. und 15. Jahrhundert.

Die zuerst in den lateinischen Ländern seit dem 12. Jahrhundert sich festsetzende Auffassung der Apostropha, Bistropha und Tristropha als Verlängerungszeichen desselben Tones bereicherte die Choralschrift um ein rhythmisches Element, das der Dehnung, oder gab diesem Elemente, das im Grunde diesen Zeichen immer innewohnt, einen schärferen Ausdruck. Es wurde der Ersatz für die seit dem 11. Jahrhundert verschwundene rhythmische Differenzierung der Grundneumen. Die zwei oder drei bisher staccato ausgeführten Bestandteile des Strophicus konnten nunmehr legato aneinandergeschlossen werden. In der neuen Ausführung verhalten sich Bi- und Tristropha zur Apostropha, wie eine Viertel- und punktierte Viertelnote zu einer Achtelnote. Dieser Wechsel scheint in Italien und Frankreich schon vom 13. Jahrhundert an durchgedrungen zu sein; er war durch die Aufgabe des Hakenzeichens veranlaßt, für welches man dort von dieser Zeit an meist den quadratischen Punkt schrieb. In Deutschland blieb man aber noch sehr lange bei einer der ursprünglichen nahekommenden Ausführung[1].

Eine andere Gruppe von Zeichen, die als Grundelement den Apostroph benutzt, hat den Namen der Notae liquescentes oder semivocales. Der Haken ist wie beim Strophicus so geformt, daß er einem nach links geöffneten Halbkreis gleicht. Die liqueszierenden Zeichen finden sich niemals innerhalb einer rein melodischen Linie, eines Melisma, sondern ausschließlich am Ende einer Tongruppe beim Übergang von einer Silbe zur anderen; aber auch da nur, wenn gewisse phonetische Bedingungen zutreffen. So, wenn mehrere Konsonanten zusammenstoßen; ferner vor *g*, dem *i* oder *e* folgt,

[1] Sie ist selbst in unserer Zeit nicht ausgestorben: in Brixen sang man noch vor einem Menschenalter die mittlere Note der Tristropha einen halben Ton tiefer; vgl. Mitterer, Prakt. Leitfaden für den Unterricht im römischen Choralgesange, 2. Aufl., 1911, S. 86.

vor *m*, vor *j*, welches zwischen zwei Vokalen steht, endlich vor einem Doppelvokal. Sie sind also sprachlichen Ursprunges[1] und entsprechen dem Halbvokal, der z. B. in dem Worte ubertas sich gerne zwischen *r* und *t* einschleicht: uber(e)tas. Lateinische Inschriften der christlichen Zeit enthalten vielfach Schreibweisen wie liberos für libros, augimentum für augmentum, siginifer für signifer. Man hatte demnach Mühe, zwei solche Konsonanten hintereinander auszusprechen, ohne einen kurzen Übergangsvokal einzuschieben. Die Bezeichnung semivocalis läßt über diesen Ursprung und die Ausführung der Zeichen keinen Zweifel zu. Man kann übrigens derartiges noch heute in romanischen Ländern hören; wenn heute der Italiener statt in Svizzera sagt in Isvizzera, so handelt es sich hier um genau denselben sprachlichen Vorgang, der die liqueszierenden Neumen hervorgerufen hat.

Das Zeichen für den kurzen liqueszierenden Ton wird gewonnen entweder durch Zusatz des ' an ein anderes Zeichen, oder durch Verkürzung des letzten Acutus oder Gravis der Akzentneume. Im ersten Falle wird ein kurzer Übergangston neu geschaffen und der Tonfigur angehängt, im zweiten Falle ist der liqueszierende Ton durch Kürzung eines Melodietones gewonnen. So wird die Virga zur liqueszierenden Virga, die den Namen Cephalicus trägt vom griechischen κεφαλικός; sie ist entstanden, indem der Virga an der Spitze der Haken nach rechts angesetzt ist. Die byzantinische Schrift verwendet wohl mit ähnlicher Bedeutung die ὀξεῖα mit dem ἀπόστροφος; ein analoges armenisches Zeichen ist Kundj. Dasselbe Zeichen dient auch als liqueszierende Clivis, die so ihren zweiten Ton kürzt. Der Podatus wird auf dieselbe Weise zum Epiphonus — hier ist der zweite Ton verkürzt — oder zur Pinnosa, und dann ist ein neuer liqueszierender Ton angefügt. Diese Pinnosa scheint nur in sanktgallischen Dokumenten vorzukommen. Auch die Zusammensetzungen der Clivis und des Podatus sind der Liqueszierung fähig; so wird aus dem Porrectus der Porrectus liquescens, aus dem Scandicus der Scandicus liquescens; so entsteht auch der Torculus liquescens und der Climacus liquescens, der meist Ancus oder Sinuosus genannt wird[2] und Ähnlichkeit hat mit dem byzan-

[1] Zum ersten Male hat P. Schubiger die Notae liquescentes richtig erklärt, in der Trierer Cäcilia 1873, Nr. 4. Ausführlicher und zusammenhängend sind sie behandelt in der Paléographie musicale, t. II, p. 37 ff.

[2] In der Rassegna Gregoriana VII, 401 ff. und 481 ff., sucht Baralli den Nachweis zu führen, daß beim Ancus nur die letzte Note verkürzt wurde, nicht die beiden letzten, und daß er demgemäß am besten durch übertragen würde. Dasselbe gelte von Zusammensetzungen des Ancus, dem Pes sinuosus.

tinischen ἀντικένωμα und dem armenischen Baroïg. Sogar die Tristropha wurde liquesziert, und der noch zu erwähnende Pressus wurde zum Pressus liquescens.

Die ältesten Neumendenkmäler sind sehr reich an liqueszierenden Zeichen. Ihre Funktion läßt sich am besten an einigen Beispielen dartun: die folgende Tabelle umfaßt die zwei ersten Zeichen der Psalmformel des Introitus des vierten Tones in einer St. Gallischen Handschrift aus dem 11. Jahrhundert.

Cod. 381 St. Gallen[1],
(XI. s.)

p. 53	Be-	a-	ti immaculati	p. 59	Il-	luc	producam
53	Tu	man-	dasti	73	Ad	te	levavi
59	Me-	men-	to	74	Ad	te	domine
63	Ju-	bi-	late	81	At-	ten-	dite
63	Di-	ci-	te	81	Au-	ri-	bus
63	Ve-	ni-	te	90	Con-	fun-	dantur
65	De-	us	venerunt	93	In-	tel-	lexisti
65	Se-	cun-	dum	98	Can-	ta-	te
73	Qui-	a	multum	101	Lau-	dans	invocabo
74	Vi-	as	tuas	107	Nar-	ran-	tes
75	Ne-	que	irrideant		usw.		
	usw.						

Statt der Anfangsflexa steht ein Cephalicus, ihr liqueszierendes Ersatzzeichen, überall da, wo die erwähnten sprachlichen Bedingungen zutreffen.

Eine häufig vorkommende Traktusmelodie hat auf der zweiten oder dritten Silbe eine Jacens und einen Torculus:

Cod. St. Gallen 339.
(X. s.)

p. 35, Zeile 5	Jubi-	la-	te
p. 73, letzte Zeile	Can-	te-	mus
p. 74, Zeile 6	Vi-	ne	a

Ancus praebipunctis usw. Dieser Vorschlag wird für den Fall in Erwägung gezogen werden dürfen, daß einmal die beim Übergang von der Neumen- zur Quadratschrift verlorenen rhythmischen Nuancen der heutigen Praxis einverleibt werden sollen.

[1] Diese Handschrift enthält u. a. alle Verse für die Introitus- und Communiopsalmodie des ganzen Kirchenjahres vollständig neumiert, ein ganz einzig dastehendes Denkmal der alten antiphonischen Meßpsalmodie.

Der Torculus wird liquesziert, sobald die betreffende Silbe einen liqueszierenden Laut enthält: man vergleiche

	--	-ʃ	-ʃ·
p. 7, Zeile 18	Qui	re-	gis
p. 29, Zeile 16	De pro-	fun-	dis
p. 74, Zeile 11	At-	ten-	de
p. 74, Zeile 18	Sicut	cer-	vus

Ganz dieselben Beobachtungen kann man an den anderen Zeichen machen, die der Liqueszierung fähig sind.

Ursprünglich gehörte die Liqueszierung der Grundneumen zu den Praktiken, die in der Gesangstunde eingeschärft und von den Handschriftenschreibern durchweg beobachtet wurden. In St. Gallen wurde als Grundsatz festgehalten, daß selbst bei der Psalmodie diejenigen Silben mit den entsprechenden Neumen zu versehen seien, welche bei der gewöhnlichen Aussprache der Worte liqueszierten[1]. Später legte man weniger Gewicht auf eine flüssige, der sprachlichen Liqueszenz nachgehende Wiedergabe des betreffenden Tones, sondern führte ihn als vollen Ton aus. Damit entfernte sich das Zeichen von seiner ursprünglichen Bedeutung und erhielt ausschließlich musikalischen Inhalt. Zum ersten Male wird diese Wandlung durch Guido von Arezzo bezeugt; er erklärt sogar den vollen Ton für vielfach schöner. Guido fügt noch hinzu, daß man derartige Dinge nicht konsequent und immer, sondern nur mit Diskretion anwenden dürfe. Das ist ein wesentlich anderer Standpunkt, als derjenige der St. Galler Schule. Mit der in Italien aufgekommenen Neuerung stimmt der gleichfalls von Guido bezeugte Gebrauch, die Liqueszenz durch einen dem Hauptzeichen beigesetzten Punkt anzudeuten[2]. Offenbar war die Veranlassung dazu die Einführung des Linien-

[1] *Scire debet omnis cantor, quod litterae quae liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicae artis liquescunt.* Also die Instituta Patrum Sangallensium de modo psallendi sive cantandi. Gerbert, script. I, 6.

[2] Micrologus cap. XV. am Ende: *Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando superponimus ... Si autem eam vis plenius proferre, non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet. Et omnia quae dicimus, nec nimis raro, nec nimis continue facias, sed cum discretione.*

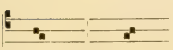
systems, das alle Neumenzeichen etwas vergröberte und die Haken allmählich zu Punkten umgestaltete. Die Handschriften mit gotischen Neumen, die auch dem Liniensystem am längsten Widerstand leisteten, blieben der ursprünglichen Praxis treuer; noch am Ausgange des Mittelalters schrieb man in Deutschland die liqueszierenden Zeichen mit dem Haken ˙. Hier blieb die liqueszierende Ausführung ohne Zweifel noch lange bestehen; wenn aber der Punkt die Liqueszenz bezeichnete, lag die Gefahr nahe, das liqueszierende Zeichen für ein einfaches Dehnungszeichen anzusehen. In den romanischen Ländern wird diese Entwicklung schon früh eingesetzt haben; damit näherte sich die Liqueszenz der Apostropha, die, wie oben gezeigt, ebenfalls in ein Dehnungszeichen übergegangen war.

Natürlich konnte der Übergang der liqueszierenden Note in eine gedehnte nur stattfinden, wenn sie mit der Hauptnote auf derselben Stufe stand. Dieser Fall ist aber nicht so häufig als der andere, in welchem die kurze Verzierungsnote höher oder tiefer liegt als die Hauptnote. Die spätmittelalterliche Geschichte der liqueszierenden Zeichen beschränkt sich demnach ganz auf von der Hauptnote verschiedene Noten, die nunmehr als kurze Vor- oder Nachschlagsnoten bezeichnet werden können. Trotzdem ist die Zahl dieser liqueszierenden Zeichen noch vom 13. Jahrhundert an eine sehr große, und zwar in den Ländern der lateinischen Schrift so gut wie in denjenigen, wo die gotische herrschte. Sie bilden den letzten Rest der ganzen Gattung der Zierzeichen, der für immer und überall die graphischen Veränderungen überdauerte, welche das Liniensystem mit sich brachte. Vom 14. Jahrhundert an bilden der Cephalicus, der Epiphonus und die verwandten Neumen in den lateinischen Codices die einzigen Zierzeichen, während in den deutschen uns noch die meisten andern begegnen. Man wird kaum fehlgehen, wenn man das günstige Schicksal der liqueszierenden Neumen in den italischen und französischen Handschriften damit in Verbindung bringt, daß sie die einzigen Zeichen waren, welche die neue Kunst der Musica mensurata aus der Summe der Zierzeichen der liturgischen Notation herübernahm. Der Strophicus und die noch zu nennenden Neumen waren für die Mensuralisten ganz unbrauchbar; eine mehrstimmige Gesangsmusik, in der alle Stimmen das gleiche Recht haben, kann keine derartigen Verzierungen gestatten, wie sie eine einstimmig gedachte und ausgeführte Weise verträgt. Nur der Cephalicus und der Epiphonus gehören zum Schriftapparat der Mensuralisten; jener als Plica descendens, dieser als Plica ascendens, und zwar in der Gestalt des 13. Jahrhunderts und , die als Hauptnote mit darangeschlossener kurzer Nebennote ausgeführt

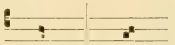
und bald in die mathematische Dauerbestimmung der Mensuralnoten hineingezogen wurden[1].

Ein paar Beispiele für die liqueszierenden Zeichen aus späteren Codices:

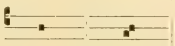
Aus Cod. 807 der Grazer Univ.-Bibliothek[2].
XII. s.



fol.			
6 v.	Be-	a-	ti
24 r.	Me-	men-	to
27 v.	Ju-	bi-	late
34 r.	De-	us	venerunt
68 v.	De-	us	exaudi
75 r.	E-	mit-	te
103 r.	Do-	mi-	ne
usw.			



fol.			
129 r.	Ad-	ten-	dite
154 v.	Quam	di-	lecta



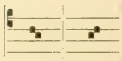
49 r.	Ad	te	levavi
53 r.	Ad	te	levavi
64 v.	Ad-	ten-	dite

Die oben S. 132 aus Cod. 381 von St. Gallen angezogene Anfangsfigur der Introituspsalmodie des 4. Tones ist hier in dreifacher Fassung überliefert: die erste beginnt mit einer Clivis, geradeso wie die Normalversion der St. Galler Handschrift. Die beiden andern gründen sich auf eine verschiedene Behandlung der Liqueszenz; der zweite Ton der Clivis wird liquesziert und damit die Clivis durch den Cephalicus ersetzt, oder aber der der Liqueszenz unterliegende Ton einfach gelöscht. Diese dritte Version hat die zweite zur Voraussetzung, denn sie kann nur so entstanden sein, daß man die zweite Note des Cephalicus, der dort hätte stehen müssen, als unwesentliche Note ansah, deren Tilgung keinerlei Schaden für die Melodie mit sich brachte. In der Tat hat man auch in anderen Codices ohne Bedenken derartige Noten vielfach unterdrückt. Bei der Psalmodie blieb eine solche Behandlung der Liqueszenz jedoch immer die Ausnahme. Die folgende Handschrift setzt immer die Clivis oder bei einem Diphthong und Doppelkonsonant den Cephalicus:

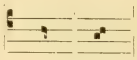
[1] Johannes de Muris (14. Jahrhundert) nennt die Plica einfach eine absteigende Tonverbindung: *Plica dicitur a plicando, et continet duas notas, unam superiorem et aliam inferiorem.* Gerbert, scriptores III, 202.

[2] Dieses in Metzer Neumen geschriebene Graduale des 12. Jahrhunderts ist eines der wichtigsten Denkmäler der deutschen Tradition, die sich auf unsere Zeit gerettet haben.

Aus dem Graduale der St. Thomaskirche in Leipzig. XIII. s.



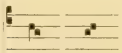
p. 6	Be-	a-	ti
29	Ju-	bi-	late
66	De-	us	venerunt
73	E-	mit-	te
88	De-	us	misereatur
115	Do-	mi-	ne
128	Di-	li-	gam te
157	Do-	mi-	nus
203	Ce-	li	enarrant



p. 44	Ad	te	levavi
62	Ad-	ten-	dite
165	Quam	di-	lecta
222	Et	sic-	ut

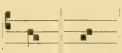
Diese Behandlungsweise ist diejenige, die man als die traditionelle bezeichnen kann; sie ist ausnahmslos in den zahlreichen anderen Denkmälern beobachtet, die ich zu Rate ziehen konnte. Nur offenbaren die späteren Handschriften eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der Liqueszierung, so daß sie, wie schon Guido verteidigte, die Normalversion ohne Liqueszenz auch bei solchen Texten setzen, welche nach der originalen Übung die liqueszierende Fassung haben müßten. Man vergleiche:

Aus Cod. Pm. 16 der Karlsruher Hofbibliothek. XIV.-XV. s.



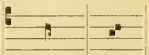
p. 7	Be-	a-	ti
34	Ju-	bi-	late
72	Quo-	ni-	am
87	E-	mit-	te
100	De-	us	venerunt
133	Do-	mi-	ne
144	Ex-	ul-	tate

aber auch:



p. 52	Ad	te	levavi
54	Ad	te	domine
73	Ad-	ten-	dite
263	Et	sic-	ut

und:



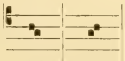
p. 174	Quam	di-	lecta

Nur ein einziges Mal ist hier liquesziert. Denselben Standpunkt nahmen die Schreiber der Cisterzienser Handschriften ein, und zwar

schon in früher Zeit: ein Graduale des Cisterzienserinnenklosters Filia Dei bei Romont in der Schweiz aus dem 13. Jahrhundert liquesziert die Clivis unserer Psalmformel nur einmal, fol. 45, bei *Effundam*, während es sonst immer das Normalzeichen setzt, auch bei *Ad te* (fol. 31), *Quam dilecta* (fol. 70).

Mit einem der ersten gedruckten Gradualien sei diese Dokumentenreihe beschlossen:

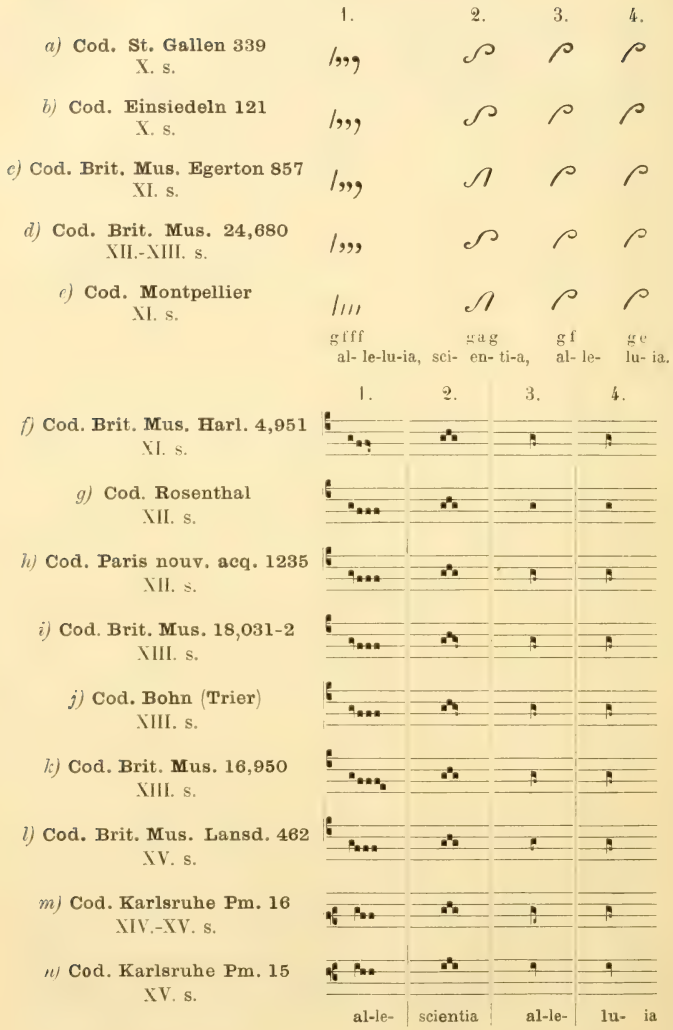
Aus Graduale Basel 1488 (Kantonalbibl. Solothurn Incunabel Nr. 246).



fol. 25	Ad	te	domine
31	E-	mit-	te
37	De-	us	misereatur
45	Do-	mi-	ne
51	Ex-	ul-	tate
55	Di-	li-	gam
62	At-	ten-	dite
62	Ex-	ur-	gat
88	De-	us	venerunt
94	Me-	men-	to
112	Et	sic-	ut
112	Re-	qui-	em
115	Ad	te	levavi
119	At-	ten-	dite

Hier ist jede Liqueszenz in der Notenform verschwunden; ohne Zweifel war im ausgehenden Mittelalter die Aussprache des Latein in bezug auf die liqueszierenden Laute eine andere geworden: man behandelte sie wie die übrigen Laute.

Das Schicksal anderer liqueszierender Zeichen möge an einem letzten Beispiel dargestellt werden, welches dem Int. *Resurrexi* vom Ostersonntag entnommen ist. Die folgende Tabelle soll die Überlieferung der in den ältesten Dokumenten liqueszierenden Zeichen bis zu den ersten Drucken verdeutlichen.


1. 2. 3. 4.
a) Cod. St. Gallen 339
X. s.
b) Cod. Einsiedeln 121
X. s.
c) Cod. Brit. Mus. Egerton 857
XI. s.
d) Cod. Brit. Mus. 24,680
XII.-XIII. s.
e) Cod. Montpellier
XI. s.
g f f f g a g g f g e
al- le-lu-ia, sci- en- ti-a, al- le- lu- ia.
1. 2. 3. 4.
f) Cod. Brit. Mus. Harl. 4,951
XI. s.
g) Cod. Rosenthal
XII. s.
h) Cod. Paris nouv. acq. 1235
XII. s.
i) Cod. Brit. Mus. 18,031-2
XIII. s.
j) Cod. Bohn (Trier)
XIII. s.
k) Cod. Brit. Mus. 16,950
XIII. s.
l) Cod. Brit. Mus. Lansd. 462
XV. s.
m) Cod. Karlsruhe Pm. 16
XIV.-XV. s.
n) Cod. Karlsruhe Pm. 15
XV. s.
al-le- scientia al-le- lu- ia

In den beiden ältesten Codices ohne Linien (a und b) steht in der Rubrik 1 eine Virga und eine liqueszierende Tristropha, in Rubrik 2 ein Torculus liquescens, in Rubrik 3 und 4 ein Cephalicus, die liqueszierende Virga.

Die Tristropha liquescens verliert den liqueszierenden Haken schon vom 11. Jahrhundert an; nur Cod. k (XIII. s.) markiert die Liqueszenz durch den angefügten Ton *e* hinter der Tristropha. Cod. f liquesziert nicht durch einen neuen, der Tristropha angesetzten Ton, sondern führt den dritten Ton der Tristropha selbst nach unten, so daß eine liqueszierende Bistropha entsteht, die im Grunde nichts anderes ist, als die Tristropha selbst. Bemerkenswert ist noch Cod. l, der die sonst getrennten Zeichen der Silbe *al-*, Virga und Tristropha, zusammenschreibt und so Clivis + Bistropha erhält. Das Resultat ist eine kleine rhythmische Variante, die sich melodisch keineswegs von der Lesart der anderen Handschriften unterscheidet. Auch die beiden Codices der Hofbibliothek Karlsruhe schreiben so, nur daß der Prozeß der Auflösung der Tristropha noch weiter geführt ist; sie haben nur mehr eine Clivis mit liqueszierendem Zusatzzeichen.

Der liqueszierende Torculus der Reihe 2 beginnt ebenfalls schon im 11. Jahrhundert dem gewöhnlichen Torculus Platz zu machen (Codd. c und e); dennoch ist er erhalten in Handschriften des 13. Jahrhunderts (Codd. i und j), die beide in Deutschland geschrieben wurden.

Die Cephalici in Reihe 3 und 4 gehen durch alle Handschriften hindurch, außer dem aus Italien stammenden Codex g, der überhaupt alle liqueszierenden Zeichen in gewöhnliche umschreibt, und Codex n, der den Schwund der Liqueszenz in deutschen Dokumenten veranschaulicht.

Mit der Apostropha ist eine Neume verwandt, die mit dem seiner Herkunft nach dunklen[1] Namen Oriscus bezeichnet wird.

---

[1] Der Name wird verschieden erklärt und abgeleitet, bald von ὄρος, Gebirge (Raillard, Explication des neumes, p. 51), bald von ὡραίζω, schmücken und ὡραισκός, kleiner Schmuck (Thibaut, l. c., p. 76), bald von ὅρος, Ende, Grenze und ὁρίζω, begrenzen (Mocquereau, Nombre musical, t. I, p. 151). Mit der letzteren Erklärung stimmt überein, daß der Oriscus faktisch oft eine Schlußneume ist und eine solche, die gerne anderen beim Übergang zu einer neuen Silbe angehängt wird. Jedoch ist das nicht immer der Fall, er findet sich, wenn auch selten, allein über einer Silbe. So in Cod. Hartker, S. 19, Z. 16, S. 24, Z. 4 und S. 400, Z. 11, wie in Cod. Lucca 601 S. 16, Z. 9, S. 144, Z. 3, S. 183, Z. 7 und vielen anderen, worüber man die Studie in der Tribune de S. Gervais vom Juni 1908, XIV, p. 148, vergleichen kann. Alle obigen Erklärungen suchen die Heimat des Namens Oriscus im byzantinischen Wort-

Seine byzantinische Parallele ist die ekphonetische Hypokrisis und die spätere Hyporrhoe (?). Er wird namentlich als Zusatzzeichen zur Virga, Clivis und innerhalb einer absteigenden Gruppe, wie der Climacus, gebraucht, dessen zweiter Ton vielfach mit dem Oriscus versehen ist. Seine ursprüngliche Bedeutung in der lateinischen Schrift ergibt sich daraus, daß er nicht selten, schon in den Denkmälern des 10. Jahrhunderts, die Stelle eines liqueszierenden Zeichens, also etwa des Cephalicus vertritt, und zwar ist der liqueszierende Ton, wie der Vergleich mit parallelen, nicht liqueszierenden Stellen beweist, immer die Untersekunde. Man vergleiche im Antiphonale des Hartker (Cod. 390—391, St. Gallen, Ausgabe der Paléographie musicale, Serie II) Seite 18, Zeile 6 auf *confidentur*; S. 83, Z. 8 auf *dixi*; S. 85, Z. 2 auf *quoniam*; S. 86, Z. 11 auf *expectans;* S. 123, Z. 14 auf *carnalem*; S. 136, Z. 7 auf *igitur*; S. 167, Z. 7 auf *invenit*; S. 181, Z. 2 auf *congregaverunt*; S. 189, Z. 7 auf *tradiderunt*; S. 249, Z. 2 auf *quoniam*; S. 253, Z. 2 auf *quoniam*; S. 316, Z. 8 auf *Danihel*; S. 324, Z. 14 auf *cum iam*; S. 367, Z. 10 auf *sunt*; S. 391, Z. 11 auf *salvum*; S. 400, Z. 11 auf *Apprehende*; S. 406, Z. 11 auf *Fletum*; S. 416, Z. 10 auf *Seraphim*, und letzte Linie auf *Ploraus*. In allen diesen Beispielen entspricht der Oriscus einem fallenden Sekundschritt mit einer rhythmischen Form, etwa wie , d. h. einem kurzen Tone, dem ein noch kürzerer, weil liqueszierender, angefügt ist. Nicht ohne Absicht habe ich diese Bedeutung mit zahlreichen Stellen ganz alter Herkunft belegt; es ist nämlich auffällig, daß sie sich ganz mit derjenigen des byzantinischen Zeichens des Apostrophos deckt. Auch er gibt das Intervall einer fallenden Sekunde an. Ein Zusammenhang des Oriscus mit dem byzantinischen Apostrophos ist darum nicht zu leugnen. Vom Cephalicus unterscheidet sich der Oriscus dadurch, daß der erste Ton des Cephalicus ein langer ist und der zweite, liqueszierende, nicht nur die Sekunde, sondern auch die Terz, Quart, ja die Quinte tiefer bezeichnen kann.

Noch im 12. Jahrhundert war diese Verwendung des Oriscus bekannt. Das Antiphonarium Lucca 601 hat ihn an zahlreichen Stellen regelmäßig in der Bedeutung des fallenden Sekundschrittes[1] und im Sinne der Liqueszenz. Mit dem Übergang zur Quadrat-

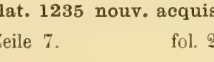
schatze. Was D. Mocquereau im Nombre musical, p. 371 ff., darüber sagt, übergeht die Beziehung zu den liqueszierenden Zeichen und sein selbständiges Vorkommen über einer Silbe.

[1] Nur einmal ist er mir mit Terzbedeutung begegnet: Seite 559, Zeile 9.

schrift verschwand auch er und erstarrte zu einer gewöhnlichen Note, wodurch diejenige, der er angefügt war, zu einer Doppelnote wurde: . Einige Beispiele:

Cod. H. 159, Montpellier.

S. 27, Zeile 3.

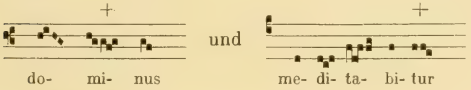


Ebenda S. 65, Zeile 1.

Im ersten Beispiele (Intr. *Ecce advenit*) hat die Silbe *-mi-* einen Climacus resupinus; das zweite Zeichen des Climacus ist aber durch den Oriscus verstärkt. Ähnlich das zweite Beispiel, nur daß es sich um andere Töne handelt. Die Handschriften auf Linien übertragen also:

Cod. lat. 1235 nouv. acquis. Paris.

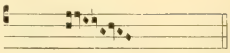
fol. 25r., Zeile 7. fol. 27r., Zeile 4.



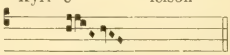
Der Climacus resupinus mit durch den Oriscus verstärkter zweiter Note bei *-mi-* im ersten Beispiele ist hier als Clivis mit Porrectus geschrieben, eine andere Schreibweise für dieselbe Sache. Im zweiten Beispiele ist bei *-tur* ähnlich verfahren, so daß eine Clivis mit verdoppelter erster Note sich ergab. Die Richtigkeit dieser Übertragung wird auch durch die deutschen Handschriften gewährleistet, die in diesem Falle die Verstärkung oft durch ein anderes, äquivalentes Zeichen markieren, den Pressus, der gleich zur Sprache kommen wird.

Nicht immer aber wurde der Oriscus in eine gewöhnliche Note umgeschrieben. Man hat ihn auch, wie andere Ziernoten, einfach ausgelassen, weil derartige Zutaten nicht als charakteristisch für die Melodie angesehen wurden. Das österliche Kyrie z. B. hat auf der letzten Silbe des Wortes Kyrie eine Figur, die verschieden geschrieben wird:

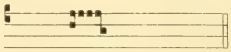
Cod. Bohn, in 4°
XII.—XIII. s.



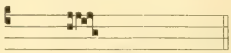
Cod. Bohn, in 8°
XII.—XIII. s.



Cod. 153 der Trierer Dombibl.
XIII. s.[1]



Cod. Ed. III, 13 der Königl. Bibl.
Bamberg, XIII. s.

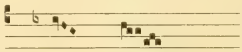


Die erste Lesart verbindet den Podatus *a-c* mit einem doppelten Climacus, von denen der erste, *chg*, den Ton *h* mit dem Oriscus versieht. Das ist die ursprüngliche Lesart, wie sie sich auch in den bloß neumierten Handschriften findet, z. B. Cod. h. Ss. II der Trierer Dombibliothek aus dem 11. Jahrhundert. Die zweite Handschrift tilgt den Oriscus und schreibt den ersten Climacus als Clivis mit Punctum. Eine andere Version bieten die zwei letzten Codices. Der dritte hat einen Podatus, dann eine Bistropha und eine Clivis, der vierte liefert uns die der Ausführung mehr entsprechende Schreibweise, indem er die Bistropha und die Clivis so auffaßt, wie wir bei der Darstellung der Entwicklung der Bi- und Tristropha gesehen haben, als Porrectus, dem das tiefe *g* angefügt ist, also als Porrectus flexus. Man würde sich sehr irren, wollte man beide Versionen als Varianten ansehen; sie haben dieselbe Singweise zur Voraussetzung. Überhaupt erklärt der Ausfall des Oriscus zahlreiche Eigentümlichkeiten, denen der Beobachter der Handschriften auf Schritt und Tritt begegnet.

Sehr beliebt ist der Oriscus zwischen zwei Torculi am Ende einer Figur:

Cod. 339 St. Gallen.
p. 5, Zeile 1

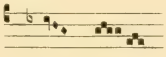
Cod. lat. 1235 Paris.
fol. 12 v., Zeile 11



Hier hat die Pariser Handschrift statt des ersten Torculus eine Clivis, indem der erste Ton des Torculus fehlt. Er konnte dies

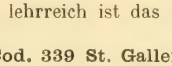
[1] Auch diese Handschrift befindet sich heute in der Trierer Stadtbibliothek.

unbeschadet der Melodie, weil er doch nur die Wiederholung des letzten Tones des Climacus auf *e*- ist, es sich also nur um einen Verbindungston beim Übergang zu einer neuen Silbe handelt. Obige Übertragung steht also für:



In anderer Hinsicht lehrreich ist das folgende Beispiel:

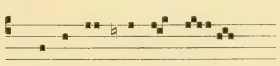
Cod. 339 St. Gallen.
p. 38, letzte Zeile.



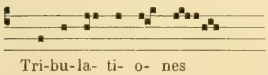
Diese Phrase stellt sich in anderen Handschriften also dar:

Cod. Montpellier.
p. 180, Zeile 6

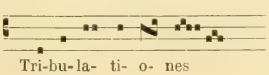
Cod. Rosenthal.
fol. 46 r., Zeile 2



Cod. 1235 Paris.
fol. 47 v., Zeile 8



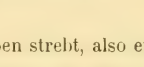
Cod. Brit. Mus. Add. 12,194.
XIII. s.



Die französische Handschrift aus Montpellier, wie die italische und englische, stimmen mit der sanktgallischen überein; sie haben aber aus dem Oriscus der sanktgallischen Handschrift eine gewöhnliche Note gemacht. Doch hat auch hier die Handschrift von Montpellier eine Eigentümlichkeit: die Buchstabenaufzeichnung entspricht genau der Fassung der anderen Codices; diejenige in Neumen mit dem Torculus resupinus statt des Torculus und Oriscus belehrt uns wieder über die Ausführung derartiger Stellen. Der dritte mit dem zweiten *k* (= *c*) angedeutete Ton auf der letzten Silbe müßte nach der Neumenfassung *h* sein: . Offenbar sang man hier weder *h* noch *c*, sondern einen zwischen beiden liegenden

Ton, der sich aber auf dem Liniensystem nur durch die nächste obere oder untere diatonische Stufe darstellen ließ. Die Buchstabennotierung überliefert die gewohnte Schreibweise, die Neumierung nähert sich der Ausführung.

Endlich steht der Oriscus besonders in sanktgallischen Handschriften als letztes Zeichen einer aufsteigenden Gruppe nach dem Quilisma, einem anderen Verzierungszeichen, von dem noch die Rede sein wird.

In diesem Zusammenhang sei weiter des Salicus Erwähnung getan, der eine Nebenform des Scandicus ist. Das zweite Zeichen ist nämlich nicht ein Punkt, sondern ein nach unten geöffneter Bogen (vgl. oben S. 123). Wenn man den Namen[1] zur Erklärung des Zeichens anrufen darf, so wird man beim Salicus eine schnellere Ausführung (salire = springen) des mittleren Tones annehmen dürfen. Die Richtung des Bogens könnte eine rasche Tonbewegung nach unten versinnbildlichen, während die melodische Linie mit dem dritten Ton wieder nach oben strebt, also etwa  ; jedenfalls war der erste Ton ursprünglich ein kurzer (Punctum), der letzte ein langer (Virga[2]). Wie dem auch sei, der Salicus hat das Schicksal der meisten Verzierungszeichen geteilt und namentlich in den Codices französischer und italischer Herkunft bald der gewöhnlichen Note Platz gemacht. Die Quadratschrift, die vom Ende des 12. Jahrhunderts an in den lateinischen Ländern allgemein wurde, war derartigen Sonderzeichen ungünstig. In deutschen Codices mit gotischer Schrift findet man den Salicus bis in das 16. Jahrhundert hinein vermerkt. Doch verlangt noch die genauere Bestimmung des tonischen Wertes des Salicus unsere Aufmerksamkeit. In dieser Beziehung ist es interessant, die ältesten Codices mit und ohne Linien miteinander zu vergleichen. Zunächst machen jene vom Salicus einen viel umfassenderen Gebrauch als diese. Sieht man näher zu, so findet man, daß die lateinischen Handschriften mit Linien ihn fast gar nicht, die deutschen ihn nur mehr dort verzeichnen, wo sein höchster Ton *f*, *c* oder *b* ist, also eine der Stufen der diatonischen Tonleiter, die unter sich das

[1] Die Ableitung von σαλεύω oder σάλτις (Thibaut, Origines, p. 38) ist überflüssig und ohne Stütze.

[2] Daß der Haken in der Mitte des Salicus diese Bedeutung besaß, geht noch daraus hervor, daß er in italischen Handschriften durch den Oriscus ersetzt wird; vgl. z. B. unten S. 183 den Salicus auf der ersten Silbe des ersten Wortes *Ego*. Der Oriscus aber hat, wie oben gezeigt, die Bedeutung einer raschen zweitonigen Figur, einer absteigenden Sekunde.

Intervall eines halben Tones haben. An allen anderen Stellen ist er ersetzt, meist durch einen Scandicus, indem für das zweite Zeichen des Salicus ein Punkt stellvertretend eintritt. Das ist bemerkenswert, und die einzig mögliche Erklärung des Vorganges liegt darin, daß die Schreiber durch die Eigenart des Liniensystems veranlaßt waren, hier dies Zeichen in das nächstverwandte umzuschreiben, dort es aber stehen zu lassen. Und zwar muß der Salicus ursprünglich Intervallstufen benutzt haben, die auf dem Liniensystem nur im erwähnten Falle aufgezeichnet werden konnten. Damit stoßen wir aber auf nicht in der diatonischen Tonleiter liegende Halbton- oder andere Tonstufen. Nur die Unmöglichkeit, derartige Töne auf den Linien zu markieren, konnte die Ursache sein, den Salicus überall da zu verändern, wo nicht das Intervall *e-f*, *a-b*, *h-c* in Betracht kam.

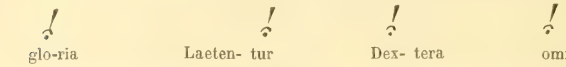
Eine Neumentabelle, aus dem 12. Jahrhundert in Cod. 6 der Trierer Dombibliothek (fol. 95 und 96), die bisher unbeachtet geblieben ist, belehrt uns über den Charakter des Salicus; sie nennt ihn Virga semitonius[1]. Damit ist eines der Intervalle des Salicus, jedenfalls die dem Haken entsprechende Figur, als dasjenige eines halben Tones bestimmt. Diese Tatsache ist von Bedeutung, da sie einen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des gregorianischen Tonsystems liefert. Sie bestätigt an einem konkreten Falle die Auffassung, die oben bezüglich der Hakenneumen im allgemeinen vertreten wurde.

[1] Diese Quelle verdient wegen ihrer örtlichen und zeitlichen Herkunft alle Beachtung. Sie stammt aus einer deutschen Gegend; hier aber hat man zahlreiche Spezialitäten des ursprünglichen Choralvortrages sehr lange konserviert, während die Quadratschrift in den romanischen Ländern die lebendigen Linien des liturgischen Gesanges verlangsamte und manche rhythmische Formen vereinfachte, andere sogar beseitigte. Im 12. Jahrhundert, in welchem das Liniensystem den Choral definitiv diatonisiert hat, würde gewiß niemand auf eine Erklärung des Salicus als Virga semitonius gefallen sein, wenn diese Ausführung nicht die althergebrachte gewesen wäre. Die Trierer Neumentabelle hat übrigens auch einen Semivocabilis semitonius. Dom Mocquereau, Nombre musicale, t. I, p. 385 ff., übersieht (das wichtige Zeugnis. Indem er rhythmisch verschiedene Lesarten derselben Stelle (so schreiben einige Hss. eine Producta, wo andere den Haken des Salicus haben, was doch rhythmisch nicht dasselbe sein kann) für äquivalent erklärt, gelangt er dazu, den mittleren Ton des Salicus für einen langen zu erklären, was wohl nur möglich wäre, wenn die rasche Figur dieses Hakens vergröbert (ausgeführt worden wäre. Um die Zwei- und Dreiteiligkeit, die (nach ihm Grundform des Choralrhythmus ist, durchzuführen, versieht er dann diesen mittleren Ton des Salicus noch mit einem Iktus. Ich glaube, daß ein solches Verfahren die ursprüngliche flüssige Hakennatur des mittleren Salicustones (manche Neumentabellen nennen ein dem Salicus ähnliches Zeichen nota volubilis!) in ihr Gegenteil verkehrt.

Es erübrigt noch, an einigen Beispielen das Verhalten der Codices dem Salicus gegenüber nachzuweisen.

Cod. 339 St. Gallen.

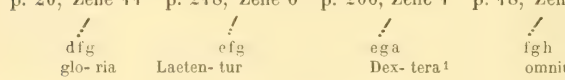
p. 10, Zeile 1 Ebenda Zeile 11 p. 24, Zeile 10 p. 33, Zeile 13



Alle späteren Handschriften, deutscher wie lateinischer Herkunft ohne Ausnahme, übertragen diesen Salicus durch einen einfachen Scandicus, der rhythmisch insofern mit ihm übereinstimmt, als Haken und Punctum rhythmisch gleich fungieren, eine Kürze andeuten.

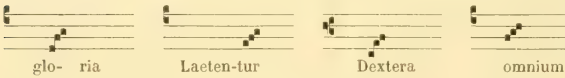
Cod. Montpellier.

p. 20, Zeile 11 p. 218, Zeile 6 p. 206, Zeile 1 p. 18, Zeile 11



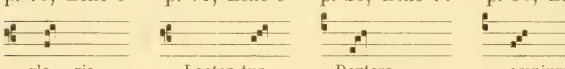
Cod. Paris 1235.

fol. 16 r., Z. 12 fol. 16 v., Z. 10 fol. 33 r., Z. 4 fol. 42 r., Z. 13



Cod. Brit. Mus. 12,194.

p. 13, Zeile 6 p. 14, Zeile 9 p. 23, Zeile 11 p. 30, Zeile 7



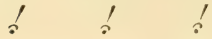
Der höchste Ton des Scandicus ist hier *g, d* (resp. *a* in der Transposition) und *a*. Diese drei Tonstufen haben das gemeinsam, daß in der diatonischen Skala unmittelbar unter ihnen ein Ganzton liegt. In allen diesen Fällen tritt demnach für den Salicus der Scandicus ein.

Anders ist der Salicus behandelt, wenn sein höchster Ton einen Halbton unter sich liegen hat:

[1] Dies Offertorium ist in die Oberquinte transponiert, weil der Schreiber für das tiefe Γ, das mehrmals in der Melodie vorkommt, kein eigenes Zeichen besaß; seine Reihe a—p bezog sich auf die Tonleiter, die mit A beginnt.

Cod. 339 St. Gallen.

p. 83, vorletzte Zeile



Ego sum pastor bonus

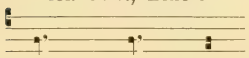
Cod. Montpellier.

p. 33, Zeile 6

e f e f e f
E-go sum pastor bonus

Cod. Paris 1235.

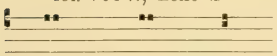
fol. 81 v., Zeile 7



Ego sum pastor bonus

Cod. Rosenthal.

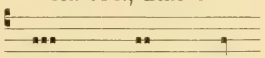
fol. 104 v., Zeile 2



Ego sum pastor bonus

Cod. Bohn.

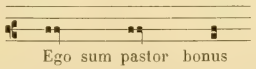
fol. 64 r., Zeile 8



Ego sum pastor bonus

Cod. Brit. Mus. 12,194.

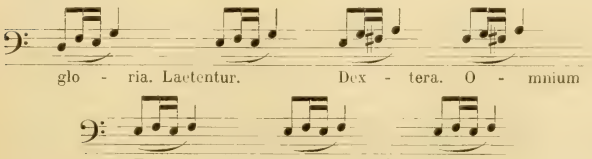
p. 128, Zeile 5



Ego sum pastor bonus

Hier, wo höchster Ton des Salicus *f* oder *c* ist, wurde er nicht in einen Scandicus verwandelt.

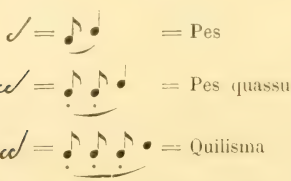
Nach der Erklärung der Trierer Neumentabelle wird man die ursprüngliche Ausführung dieser Fälle also in modernen Noten darstellen dürfen:



In den letzten drei Beispielen ergab die Zusammenrückung der Glieder des Salicus von selbst eine Verlängerung des ersten Tones *c*, wie sie die Lesart der Handschrift von Montpellier andeutet, oder seinen Ersatz durch mehr oder weniger adäquate Zeichen, die Bistropha, Tristropha oder die durch einen Oriscus verstärkte Virga, die ja alle eine gewisse Verwandtschaft miteinander besitzen.

Aus drei nach rechts geöffneten Bögen ist das Quilisma (armenisch Nerknakhagh) gebildet, welches, wenn man von der rechts nach oben geführten Virga absieht, das Gegenbild der Tristropha ist, die den Bogen nach links öffnet. Es gehört in eine Reihe mit dem einfachen Pes und dessen Nebenform, dem Pes quassus:

Der Pes verbindet einen Haken mit der Virga, des Pes quassus zwei, das Quilisma drei. Das ist wenigstens seine sanktgallische Form. Demgemäß müßte man die Zeichen rhythmisch also übertragen:



Wie der Pes einen kurzen mit einem langen Tone verbindet, so muß der Pes quassus das zweimalige, das Quilisma das dreimalige rasche Anschlagen eines kurzen von einem langen gefolgten Tones bedeuten. Die sanktgallische Form des Quilisma ist aber nicht die einzige. Die ältesten spanischen, englischen und italischen Gesangbücher schreiben die drei Windungen des Quilisma nicht nebeneinander, sondern in einer nach rechts steigenden Linie . Das veranlaßt, das Zeichen mit dem Scandicus zu vergleichen. Bei diesem sind die Elemente des Zeichens scharf voneinander getrennt, beim Quilisma in Windungen verbunden. Die Ausführung des Quilisma (κύλισμα von κυλίζειν wälzen) ergibt sich aus seinem Namen. Beim Scandicus ergreift die Stimme drei bestimmte Tonstufen, die weit auseinanderliegen können, im Schritt oder Sprunge; beim Quilisma wälzt sie gewissermaßen einen Ton in die Höhe unter Zurücklegung der Zwischenstufen, bis sie die Höhe der Virga erreicht. Das Quilisma gleitet über unmittelbar nebeneinanderliegende Tonstufen empor bis zur Virga. Diese

portamentoartige Ausführung wird auch durch die Aussagen der Autoren nahegelegt, die, wenn sie auch nicht ganz übereinstimmen, uns dennoch genügenden Aufschluß erteilen[1]. Der älteste und wichtigste, der hier in Betracht kommt, ist wieder Aurelian von Réomé im 9. Jahrhundert. Er nennt das Quilisma eine tremula adclivaque vox[2], eine tremulierende aufsteigende Figur. Im 11. Jahrhundert bezeugt Berno von der Reichenau, daß man in seiner Heimat das Quilisma eine Vox gradata nannte[3]; gradata ist aber ungefähr dasselbe wie adclivus. Auch die Definition des Scholastikers Aribo von Freisingen, welcher derselben Zeit angehört, ist sofort verständlich: er nennt das Quilisma eine zitternde und steigende Tonverbindung[4]. Alle diese Aussagen stimmen zur älteren Form des Quilisma. Es entsprach ohne Zweifel einer portamentoartigen, tremulierenden Figur, die z. B. von *a* bis *c* so aufsteigt, daß der dazwischenliegende Tonraum schleifend ausgefüllt wurde; also etwa *abhc* oder vermittelst unbestimmbarer Tonübergänge. Wird die Figur *fga* quilismiert, so entspräche das also ungefähr der Folge:

f fis g gis a oder *f*, *f* + 1/4, *fis*, *fis* + 1/4, *g*, *g* + 1/4, *gis*, *gis* + 1/4, *a*

alles legato und tremolo ausgeführt. Da diese Schleiffigur eine gewisse Zeit in Anspruch nahm, verstehen wir, wie einige Theoretiker der Quilismaton einen langen nennen[5]. Ein Anonymus Va-

[1] Das Beste, das bisher über das Quilisma geschrieben wurde, ist die ausführliche Studie, die Coelestin Vivell dem Zeichen in der Gregorianischen Rundschau, Graz 1905, S. 81 ff., gewidmet hat. Ihre Resultate sind oben verwertet.

[2] In seiner Musica disciplina cap. XIII. (Gerbert, scriptores I, 47).

[3] Berno (Gerbert, scriptores II, 80) erwähnt einige Antiphonen, die mit dem Quilisma anfangen, ihre Tonbewegung am Anfange ließe sich nur durch die menschliche Kehle, nicht durch ein Saiten- oder ein anderes Instrument wiedergeben: *Hac antiphonae..., quia per quilismata, quas nos gradatas neumas dicimus, magis gutturis quam chordarum vel alicuius instrumenti officio modulantur...*

[4] *Tremula est neuma quam gradatam vel quilisma dicimus.* (Gerbert, scriptores II, 215.)

[5] Vgl. Vivell, l. c. Zwei Jahrhunderte später als Aribo lehrt der Admonter Abt Engelbert (ebenda II, 319): *Unisonus vero non est coniunctio vocum, quia non habet arsim et thesim, nec per consequens intervallum vel distantiam, sed est vox tremula, sicut est sonus flatus tubae vel cornu et designatur in libris per neumam, quae vocatur quilisma.* Diese Auffassung deckt sich nicht ganz mit der ursprünglichen. Engelbert scheint hier das Quilisma mit der Bi- oder Tristropha zu verwechseln. Dagegen überliefert Johannes de

ticanus dagegen erklärt es als Verbindung zweier kurzer und eines langes Tones[1].

Die Neumendokumente spanischer, italischer, französischer und englischer Herkunft haben auch eine Art Quilisma descendens , eine Abart des Climacus , wie das Quilisma eine solche des Scandicus ist. Sie darf wohl zum armenischen Vernakhagh in Parallele gestellt werden. Die Handschrift von Montpellier aus dem 11. Jahrhundert bezeugt die Verwandschaft dieses Zeichens mit dem Quilisma dadurch, daß die entsprechenden Tonbuchstaben in beiden Fällen mit demselben Zusatzzeichen versehen sind; z. B.

hik und *gfe*, wie schon Raillard bemerkt hat[2].

Mit der Verbreitung des Liniensystems begann das Quilisma zu verschwinden; die lateinische Quadratnote vollends gab ihm den Todesstoß. Vom 12. Jahrhundert an ist es den französischen und italienischen Codices fremd; es wurde entweder mit einer gewöhnlichen Note vertauscht oder ganz ausgelassen. Am längsten, bis in das 14. Jahrhundert, blieben die deutschen Handschriften dem Pes quassus und dem Quilisma treu; das Liniensystem erwies sich in den Gegenden, wo die gotische Notation herrschte, überhaupt nicht als Gegner der Zierformen, wenn es auch deren Gebrauch beschränkt hat[3].

Das Quilisma kommt auch in Zusammensetzungen vor. Am häufigsten ist das schon genannte Quilisma praepuncte; selten sind mehrere vorgesetzte Punkte, Quilisma praebi- und praetripuncte; desgleichen das Quilisma subbi- und subtripuncte und Quilisma cumbipuncte. Häufig dagegen ist das Quilisma flexum und sinuosum.

Vielleicht ist diesem Zusammenhang auch eine Spezies des Podatus einzufügen, dessen unterer Strich eine gewundene Form hat .

Muris, sein Zeitgenosse, die alte Ausführung (Gerbert III, 202): *quilisma dicitur curratio et continet notulas tres vel plures, quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario.*

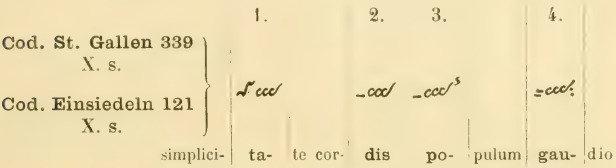
[1] Cod. lat. Pal. 235 fol. 38 v. Darüber später mehr.

[2] Explication des neumes, p. 69. Die neuerdings aufgekommene Praxis, den Ton oder die Töne, die dem Quilisma vorhergehen, zu dehnen (vgl. die Rassegna Gregoriana V, 1906, p. 227 ff. und VI, 1907, p. 29 ff.), ist einseitig und willkürlich, wenn dasselbe Dehnungszeichen (Virga jacens, Producta) nicht auch in den zahlreichen anderen Fällen, in denen es auftritt, beobachtet wird, stützt sich auch nur auf gewisse Spezialitäten einer oder zweier Schulen der alten Zeit. Vgl. Vivell, l. c., S. 99 ff., und die Regensburger Musica sacra vom Februar 1912.

[3] Wenn Dom Pothier in seinen Choralausgaben (seit 1880) und später in der Editio Vaticana es in die Quadratschrift wieder einführte, so darf man darin eine Anerkennung der Vorzüge der deutschen Choralüberlieferung sehen.

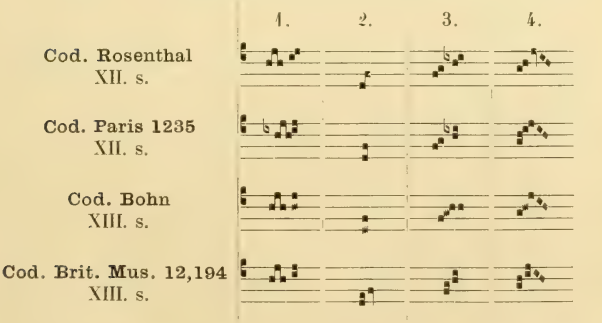
Er heißt Pes volubilis. Ohne Zweifel bedingt die Windung am Anfang eine rhythmische Verzierung des ersten Tones. In den Handschriften mit Linien ist sie nicht mehr enthalten. Derartige Windungen ließen sich allerdings auf einem Liniensystem nur mehr schwer darstellen.

Die Geschichte des Quilisma möge durch ein Beispiel erläutert werden, dem wir durch die mittelalterliche Überlieferung nachgehen. Das Offertorium *Domine Deus* der Dedicatio Ecclesiae hat das Quilisma auf folgenden Silben:



Das erste Quilisma folgt einem Torculus longus, das zweite einer Virga jacens, das dritte ebenfalls und ist mit dem Oriscus verbunden, dem vierten endlich sind zwei Virgae jacentes vorgelegt, und zwei Puncta folgen ihm.

Die ältesten Codices mit Linien notieren also:

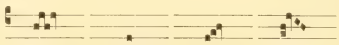


Nur die deutsche Handschrift ist dem Quilisma treu geblieben; sie hat es in allen vier Beispielen; die anderen Codices haben es durch eine gewöhnliche Note ersetzt oder auch einfach unterdrückt. Das Zeichen des Codex Bohn im dritten Beispiel endet in einen Franculus, dessen Bedeutung, wie gleich im Zusammenhang wird

erörtert werden, die einer Verbindung von zwei Tönen ist, deren zweiter etwas über dem ersten liegt.

Im 15. Jahrhundert ist auch das Quilisma aus allen gotischen Neumendenkmälern verschwunden; die obigen vier Stellen haben z. B. in zwei Karlsruher Handschriften des 14.-15., resp. 15. Jahrhunderts die folgende Fassung:

Cod. Pm. 16
XIV.—XV. s.



Cod. Pm. 15
XV. s.

Ein interessantes Zeichen ist das Trigon. Es besteht aus drei Punkten, die so aufgestellt sind, daß sie die Ecken eines gleichseitigen Dreieckes ergeben. Den Namen hat die Neume vom altgriechischen dreieckigen Saiteninstrument τρίγωνον, dem es in der Form ähnelt. Die italischen, französischen und englischen Handschriften zeichnen es ⁘, die deutschen ∴. Offenbar bedeutet es eine Verbindung von drei Tönen, von denen der mittlere höher liegt als der erste und dritte. Doch auch der Torculus hat diese Bedeutung; es muß demnach das Trigon noch eine andere Eigenschaft besitzen, und zwar eine solche, die dem Torculus abgeht. Die äußere Form führt dazu, den Torculus als legato-, das Trigon als staccatoartige Verbindung der drei Töne zu fassen. Das ist tatsächlich ursprünglich der Unterschied beider gewesen, und zwar sind die drei Töne des Trigon kurze. Also wird das Trigon in einem anonymen Traktat der Vatikanischen Bibliothek erklärt: »illae quae est triangulata, ex tribus brevibus constat«[1]. Zur Kenntnis einer anderen Eigenart des Trigon gelangen wir durch das vergleichende Studium der Handschriften.

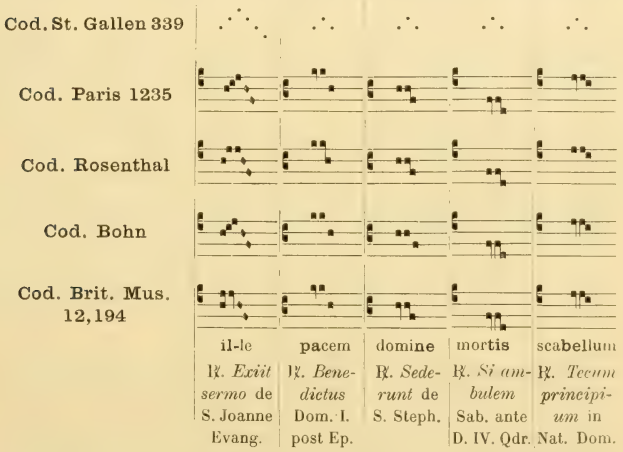
Soweit ich meine Vergleichungen ausdehnen konnte, sind die beiden letzten Punkte des Trigon in den Handschriften mit Linien immer so umgeschrieben, wie es seiner äußeren Form entspricht; der dritte Punkt gibt ohne Ausnahme einen tieferen Ton an als der zweite. Verschiedenheiten dagegen walten ob in bezug auf die Übertragung des ersten Punktes, oder vielmehr auf das Verhältnis der beiden ersten Punkte zueinander, und zwar kann man hier drei voneinander abweichende Auffassungen konstatieren:

a) Die beiden ersten Punkte des Trigon sind als Podatus wieder-

[1] Vgl. unten im Kapitel über die Rhythmik der Neumen.

gegeben und bezeichnen das Intervall einer Sekunde, und zwar einer kleinen. Der Stellung der Punkte gemäß ist sie immer eine steigende, niemals eine fallende. Die durch die zwei ersten Punkte des Trigon angedeuteten Töne sind in diesem Falle *e-f* oder *h-c* (resp. *a-b*.

b) Die beiden ersten Punkte des Trigon sind durch zwei Töne wiedergegeben, die im Einklang stehen; auch dann handelt es sich um Tonstufen wie *f* und *c*, solche also, die unter sich einen diatonischen Halbton haben. Diese Übertragung entspricht dem Trigon der italischen, französischen und englischen Handschriften. Wichtig ist nun, daß die beiden Übertragungen a) und b) füreinander stellvertretend gesetzt werden, so daß dasselbe Trigon in dem einen Dokument als *h-c*, *e-f*, in dem anderen als *cc*, *ff* umgeschrieben ist.

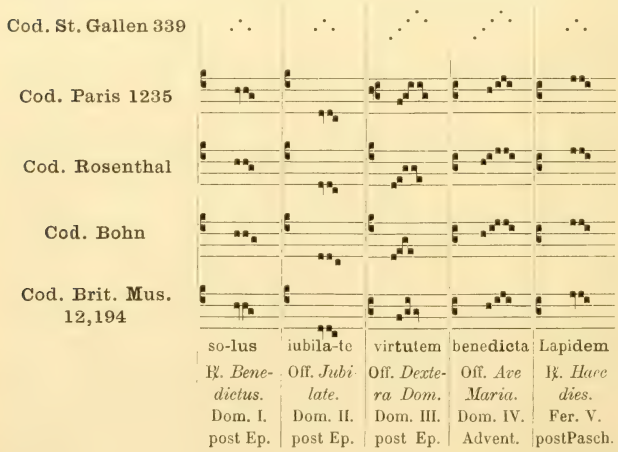


In den meisten Fällen ist das Trigon nach der zweiten Art übertragen. Die Stellung des ersten Punktes der Neume in den sanktgallischen Handschriften erlaubt jedoch die Annahme, daß der erste Ton unter dem zweiten lag; wenn man den Intervallunterschied durch die zweite Übertragung aufgehoben hat, so kann dies nur deshalb geschehen sein, weil man einerseits auf dem Liniensystem den ersten Ton nicht genau darzustellen vermochte, und andererseits, weil dieser erste Ton dem zweiten doch nahe genug lag, um durch ihn vertreten zu werden. Wir stehen hier wieder vor einer Tonstufe, die es in der diatonischen Tonleiter nicht gibt:

es handelt sich um einen Ton, der zwischen *h* und *c* liegt, resp. zwischen *e* und *f*. Ob es ein Viertelstonintervall war, also genau in der Mitte zwischen *h-c*, resp. *e-f* befindlich, können wir kaum entscheiden. In der Praxis würde es sich schwerlich einer genauen mathematischen Messung zugänglich gezeigt haben.

Die diatonische Stufe, die unmittelbar unter dem nicht diatonischen Tone lag, also *h* oder *e*, schien sich nicht so gut als Ersatz für diesen zu eignen; so wird man die seltene Anwendung einer derartigen Interpretation zu erklären haben. Die Schreiber müssen die Empfindung gehabt haben, daß die Identifizierung der beiden ersten Punkte in der Schrift das kleinere Übel bedeutete. Wenn auf diese Weise ein der Bistropha ähnliches Gebilde entstand, so war dies Verfahren um so annehmbarer, als, wie wir wissen, die Bistropha selbst ursprünglich nicht viel anders ausgeführt wurde.

c) Die kleine, nichtdiatonische Tonstufe sang man aber nicht nur unter den Tönen *f* und *c*. Man begegnet ihr ebenso unter den anderen Stufen des Tonsystems. Beispiele, wie die folgenden, sind durchaus nicht selten.



In allen diesen Beispielen sind Tonstufen latent, die der diatonischen Tonleiter nicht angehören, und zwar entweder gis bei solus), cis (bei iubilate), fis (bei virtutem), dis (bei benedicta und lapidem), oder ein zwischen diesen und den darüberliegenden dia-

tonischen Stufen befindlicher Ton. Man hatte auf dem Liniensystem, so wie es einmal gebaut war, nicht die Möglichkeit, diese subtilen Stufen zu verzeichnen; jedoch nahm man es bei der Überlieferung der liturgischen Gesänge zu ernst, um sie auszulassen oder die Melodien zu verändern. Darum entschloß man sich hier, wie im zweiten Falle, die beiden ersten Punkte des Trigon als Einklang zu markieren. Die Praxis wird der unvollkommenen Wiedergabe der Tonschritte durch die Schrift nachgeholfen haben, wenigstens in der ersten Zeit.

Es ist nicht uninteressant, zu beobachten, daß das Trigon seine bevorzugte Stelle in denjenigen liturgischen Gesängen einnimmt, die nach dem Zeugnis der liturgischen Geschichte den Solisten, oder wenigstens den Sängern der Schola Cantorum überantwortet waren. Offenbar waren derartige technische Dinge den gelernten Sängern damaliger Zeit ganz geläufig. In den einfachen Liedern der Officiumsantiphonen dagegen, welche auch von weniger tüchtigen Stimmen ausgeführt werden mußten, unter Umständen von allen im Chore anwesenden Klerikern oder Mönchen, wird man dem Trigon nur ausnahmsweise begegnen.

Wie schon aus einigen der angezogenen Beispiele erhellt, wird das Trigon auch in Zusammensetzungen gebraucht. Besonders gern geht es mit Punkten eine Verbindung ein, die ihm vor- oder nachgesetzt werden, wie aus der Tabelle S. 124 ersichtlich ist. Die ihm nachgesetzten Punkte werden auch durch Productae ersetzt, wodurch rhythmische Figuren entstehen, wie diese:

Mit dem Trigon verwandt ist endlich der Pressus, der bei Cadenzen und cadenzähnlichen Wendungen innerhalb der Melodie häufige Verwendung findet. Wie sein Name sagt, soll er einem Tone einen besonderen Nachdruck geben. Dieser Nachdruck wurde ursprünglich nicht einfach als Verstärkung oder Verlängerung ausgeführt, sondern in derselben Weise, die uns bei der Bistropha und dem Trigon begegnete, durch eine den Hauptton von unten ergreifende, wohl rasch ausgeführte Vorschlagsnote. In der Tat wird der Pressus nicht selten für das Trigon stellvertretend gesetzt, wie auch für die Bi- und Tristropha flexa. Diese drei Zeichen können sich in der Ausführung demnach nicht viel unterschieden haben.

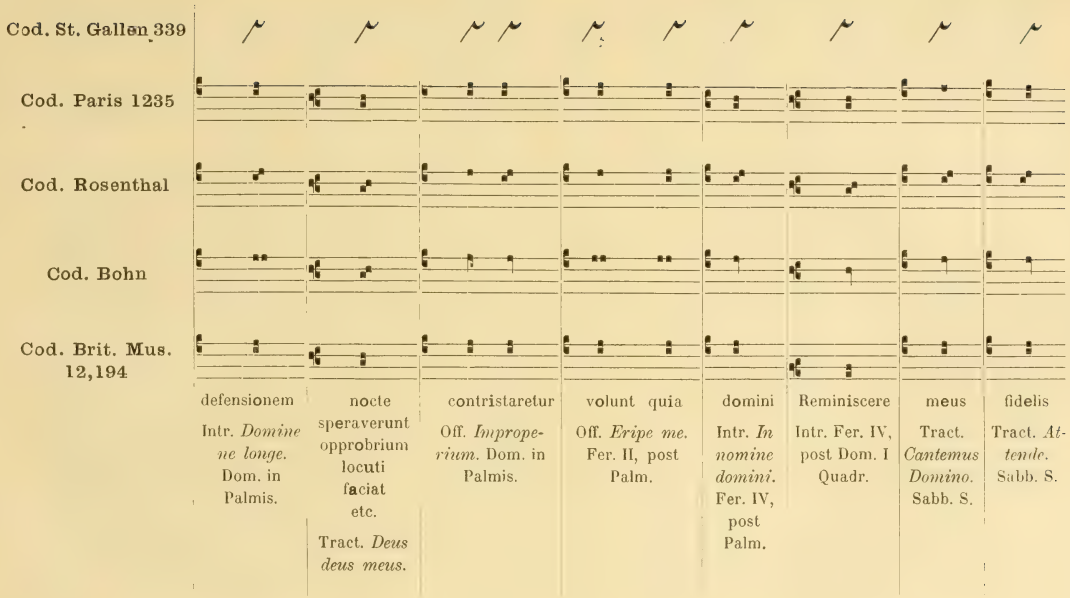
Als Grundform des Pressus hat — so scheint es — ein Zeichen zu gelten, das aus einer Virga mit rechts oben angelegtem Haken besteht ↗, und wohl dem armenischen Kundj verwandt ist. Es

bedeutet einen Hauptton mit unmittelbar darüberliegendem Nebenton, etwa , und kommt auch durch die Liqueszenz erweitert vor , freilich nur in sanktgallischen Neumierungen. Ihm entspricht also das Intervall einer steigenden Sekunde, einer großen oder einer kleinen; manches spricht sogar dafür, daß der zweite Ton oft nur ein ganz Geringes über dem ersten lag. Jedenfalls war es ein melodisch unbedeutender Ton, denn man hat ihn später oft ganz vernachlässigt. Die Handschriften auf Linien lassen ihn oft einfach aus. Sein Name Franculus nimmt vielleicht Bezug auf seine äußere Form, die einer oben rechts gebrochenen (frangere) Linie nicht unähnlich ist[1]. Diese Neume kommt auch in einer etwas veränderten Form vor, in welcher der Virga des Franculus links in der Mitte ein kleiner Strich angesetzt erscheint. Zum Pressus wird der Franculus durch Hinzufügung eines Punktes unter dem nach oben geöffneten Haken. Die Neumentabellen unterscheiden einen Pressus maior und einen Pressus minor, die offenbar einen mehr oder weniger energischen Nachdruck bezeichnen. Der Pressus minor ist die einfache Verbindung des Franculus mit dem Punkte, der Pressus maior hängt den Punkt an die erweiterte Form des Franculus an mit dem links angesetzten Striche. Wie wir schon bemerkten, kann auch der Punkt des Pressus liquesziert werden.

Die Ausführung des Franculus ergibt sich aus seiner Form: einem Haupttone wurde ein höherer Nebenton angefügt. Daß dieser zweite Ton über und nicht unter dem ersten lag, geht daraus hervor, daß beide schon in den ältesten Codices, später ausnahmslos mit dem Podatus identifiziert sind, niemals aber mit der Clivis oder einem ähnlichen Zeichen. Die Codices französischer, wie es scheint, auch diejenigen italischer Herkunft ersetzen ihn von Anfang an durch den Podatus, so daß der Franculus vielleicht nur in deutschen Dokumenten vorkommt[2]. Wie sich der zweite Ton zum ersten verhält, lehren die folgenden Zusammenstellungen:

[1] Was Thibaut, l. c., p. 85, darüber sagt, entbehrt der Begründung. Schon die Ableitung von φραγγέλιον, das wieder vom lateinischen flagellum (Geißel, Peitsche) herkommen soll, ist seltsam. Wenn der Franculus nicht in den alten Neumentabellen figuriert, wohl aber der Pressus, so ist das kein Argument gegen die Ableitung des Pressus aus dem Franculus, denn Thibauts Auffassung, daß die Murbachsche und Toulousesche Neumentabelle den ältesten Stock der Neumen darstelle, wird durch ihren letzten Vers zurückgewiesen, der ausdrücklich auf eine Auswahl hindeutet (vgl. oben S. 106). Thibaut gibt auch selbst die Verwandtschaft von Pressus und Franculus zu, indem er feststellt, daß jener oft durch diesen ersetzt wurde.

[2] Aus typographischen Gründen mußte auf der folgenden Tabelle der Franculus des Codex Bohn durch eine Bistropha ersetzt werden.


Cod. St. Gallen 339
Cod. Paris 1235
Cod. Rosenthal
Cod. Bohn
Cod. Brit. Mus. 12,194
defensionem
Intr. *Domine ne longe.* Dom. in Palmis.
nocte speraverunt opprobrium locuti faciat etc.
Tract. *Deus deus meus.*
contristaretur
Off. *Impropere-rium.* Dom. in Palmis.
volunt quia
Off. *Eripe me.* Fer. II, post Palm.
domini
Intr. *In nomine domini.* Fer. IV, post Palm.
Reminiscere
Intr. Fer. IV, post Dom. I Quadr.
meus
Tract. *Cantemus Domino.* Sabb. S.
fidelis
Tract. *Attende.* Sabb. S.

Der Franculus ist hier in der Regel mit dem Halbtonschritt *h-c* oder *c-f* wiedergegeben. Dem entspricht seine ursprüngliche Bedeutung. Einigemal ist er jedoch durch einen einzigen Ton übertragen, *f* oder *c*, so in den Traktus des Karsamstags *Cantemus* und *Attende*. Zum Verständnis dieser zweiten Übertragung ist nötig zu wissen, daß die mit dem Franculus ausgezeichnete Silbe meist eine Akzentsilbe einer längeren Rezitation auf dem Tenor[1] des 3. oder 8. Tones ist, der in alter Zeit *h* war und nicht wie heute *c*. Die ältesten Dokumente zur Geschichte der römischen Psalmodie liefern den Beweis[2], daß manche akzentuierte Silben der zweiten Vershälfte mit einer Bewegung nach oben ausgezeichnet wurden, die regelmäßig durch den Podatus ausgedrückt ist, nur im 3. und 8. Ton durch den Franculus. Letzterer deutete die Figur *h-c* an. Als aber die Psalmformeln auf dem Liniensystem lokalisiert wurden und der Tenor *h* verschwand, um überall dem *c* Platz zu machen, hatte auch der Franculus *h-c* in diesen Rezitationsstellen seinen rechten Grund verloren, da nur mehr auf *c* rezitiert wurde.

Ohne die Melodie zu schädigen, konnte man den Franculus durch einen einfachen Ton ersetzen, zumal derartige Hervorhebungen von Rezitationssilben immer mehr fakultativ waren.

Über die Bedeutung des Franculus auf anderen Tonstufen belehrt die folgende Tabelle (s. S. 159).

In diesen Fällen und zahlreichen anderen ist der Franculus mit einem Ganztonintervall[3] wiedergegeben oder auch mit einem einfachen Ton, letzteres wie in den zuerst angezogenen Beispielen.

Der Franculus drückte demnach das Intervall einer steigenden Sekunde aus, die eine große und eine kleine sein konnte, wenn auch diese häufiger war als jene. Der zweite Ton, der höhere Nebenton, darf kein besonderes melodisches Gewicht beansprucht haben, denn sonst hätte man ihn nicht so oft vernachlässigen und sich mit dem Hauptton begnügen können.

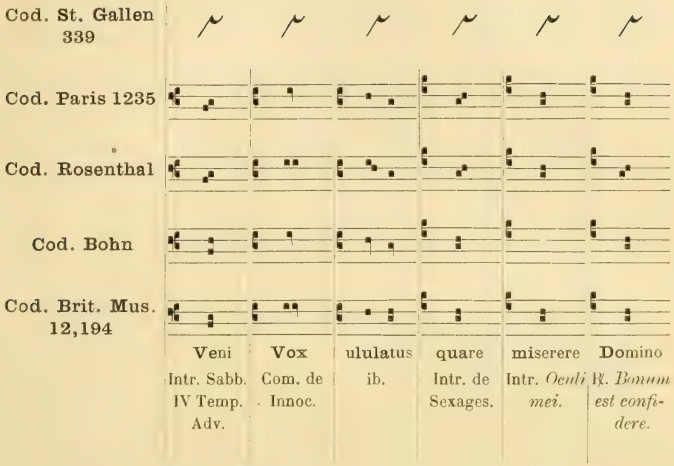
Aus dem vom Franculus abgeleiteten Zeichen läßt sich jedoch der Nachweis führen, daß ursprünglich die beiden Töne dieser Neume nur einen minimalen Abstand bildeten, der vielleicht sogar

---

[1] Tenor ist der Rezitationston der Psalmodie, für den man heute den sehr unpassenden Namen »Dominante« gebraucht.

[2] Die ausführlichen Belege dafür werde ich in Bd. III geben.

[3] Das Intervall *d-f* im Cod. Bohn auf der Silbe *ve-* erklärt sich aus der Neigung der deutschen Codices, die Töne *c* und *h* der lateinischen und sicher auch ursprünglichen Überlieferung durch *f* und *c* zu ersetzen. Näheres darüber unten.

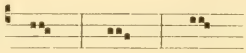


kleiner war als ein halber Ton; also wie bei der Bistropha, nur daß dort der Nebenton der erste war und nach oben zum Hauptton leitete, während umgekehrt beim Franculus der zweite Ton, der Nebenton, ein Unmerkliches über dem ersten lag, dem Hauptton.

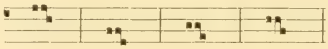
Der Pressus hat sehr früh sein eigenes Zeichen verloren. Die französischen und italischen Codices mit Linien ersetzen ihn von Anfang an durch die Bistropha flexa, auch die Tristropha flexa oder durch eine Clivis, deren erster höherer Ton durch einen Oriscus oder gewöhnlichen Ton verstärkt ist, oder . Nur die Dokumente gotischer Notation blieben bis weit ins 14. Jahrhundert hinein der ursprünglichen Form der Neume treu, wobei der obere Teil, der dem Franculus entspricht, vollständig auf dieselbe Höhe gestellt ist, auf der Linie wie im Zwischenraum. In den Ländern deutscher Zunge erhielt sich demnach in seinen Zusammensetzungen auch die originale Ausführung des Franculus.

Der Punkt, durch den der Franculus zum Pressus wird, entspricht immer einem tieferliegenden, offenbar kurzen Tone; in sehr vielen Fällen, besonders am Schlusse einer Melodie oder eines Abschnittes, wo die bevorzugte Stelle des Pressus ist, handelt es

sich um den unmittelbar darunterliegenden, die Untersekunde des Franculustones, z. B.:



Aber auch die Unterterz ist durchaus nicht selten:



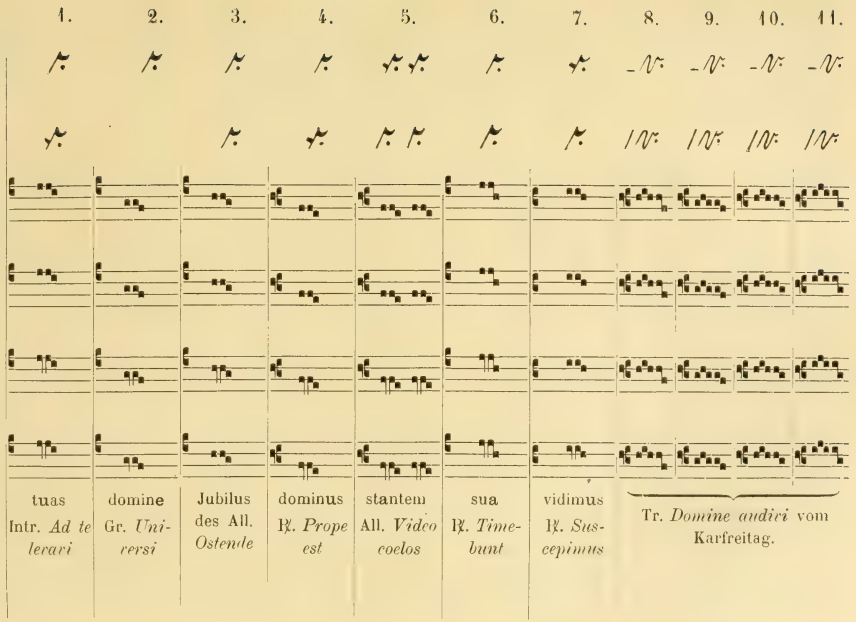
Der schräge Strich an der linken Seite des Pressus, der den maior vor dem minor auszeichnet, deutete ursprünglich einen dem Franculus vorausgeschickten Ton an, der um eine Kleinigkeit tiefer lag. Die Codices mit Linien identifizieren ihn immer mit dem zweiten, dem Haupttone des Franculus, und erreichen so ebenfalls eine Bistropha. Aus dem Bau des Zeichens und seiner Übersetzung scheint jedoch seine nichtdiatonische Natur deutlich hervorzugehen. Wichtig ist noch, daß die beiden Pressus in den Codices durchaus nicht strenge auseinandergehalten sind; wo der eine den Pressus minor hat, zeigt der andere den maior und umgekehrt. Der unterscheidende Anfangston des maior wird demnach nicht als wesentlicher Ton angesehen worden sein [1].

Auch der Pressus geht wieder Verbindungen mit anderen Zeichen ein, am liebsten mit der Clivis. Die Codices mit Linien übertragen diese Figur in den meisten Fällen so, daß der zweite Ton der Clivis und der erste des Pressus auf derselben Stufe des Liniensystems stehen. Vielleicht ist auch hier beim zweiten Tone der Clivis von der Strenge der Diatonik abgegangen worden; der Zusammenhang mit dem Franculus läßt immerhin solches vermuten.

Die verschiedenen Behandlungsweisen des Pressus sind aus folgender Tabelle ersichtlich:

---

[1] Johannes de Muris (Gerbert III, 202) drückt sich also aus: *Pressus dicitur a premendo et minor continet duas notas, maior vero tres, et semper debet aequaliter et cito proferri.* Dom Mocquereau, Nombre musicale, t. I, p. 299 ff., erblickt den Unterschied von Pressus maior und minor darin, daß jener die Virga den Windungen vorausschickt, dieser nicht: und . Als Wurzelzeichen nimmt er die Apostropha an. Vgl. auch die Rassegna Gregoriana VI, 1907, p. 200 ff.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
Cod. St. Gallen 339
Cod. Einsiedeln 121
Cod. Paris 1235
Cod. Rosenthal
Cod. Bohn
Cod. Brit. Mus. 12,194
tuas
Intr. Ad te levavi
domine
Gr. Universi
Jubilus des All. Ostende
dominus
℣. Prope est
stantem
All. Video coelos
sua
℣. Timebunt
vidimus
℣. Suscepimus
Tr. Domine audivi vom Karfreitag.

Hält man die Lesarten der beiden Codices ohne Linien, der aus derselben Schule stammenden Cod. 339 St. Gallen und Cod. 321 Einsiedeln, nebeneinander, so bemerkt man, daß der eine vielfach den Pressus maior setzt, wo der andere den Pressus minor hat; man vergleiche Beispiele 1, 4, 5, 7. Interessant ist ferner, daß in den Beispielen 8 bis 11 die sanktgallische Handschrift dem aus Clivis und Pressus zusammengesetzten Zeichen viermal eine Jacens, die Einsiedler dagegen ebensooft eine Virga vorausschickt. Eine melodische Variante liegt deshalb nicht vor. Der erste Ton der Figur erlaubt beide Aufzeichnungen. Die sanktgallische Handschrift nimmt ihn in seinem Verhältnis zum folgenden Ton, der höher liegt; als relativ tiefer Ton kann er mit der Jacens dargestellt werden. Die Einsiedler Handschrift bezieht ihn auf den unmittelbar vorhergehenden Ton; er liegt höher als dieser, kann deshalb auch mit dem Zeichen für den höheren Ton, der Virga, versehen werden. In beiden Fällen ist eine Longa vermerkt, ein langer Ton; rhythmisch sind sie identisch.

Weder die italische, noch die französische oder englische Überlieferung erinnert in der Übertragung des Pressus an dessen originale Form; nur Codex Bohn übernimmt die Form des Pressus auch auf das Liniensystem. Die deutsche Tradition ist also auch bei diesem Zeichen konstanter und konservativer als diejenige der anderen Länder.

Bezüglich der Übertragung des Pressus in die Quadratschrift ist nur noch zu beachten, daß diese keinen Unterschied mehr zwischen den beiden Arten des Pressus macht. Die Vermengung beider war hier gerechtfertigt, da schon die ältesten Codices über den Unterschied sich hinwegsetzen.

Ein Pressus ist auch vorhanden, wenn zwei Gruppen sich mit demselben Tone berühren und in einem Zuge, als kompakte Einheit, ausgeführt werden sollen, z. B.: . Hier ist der Pressus im zweiten Beispiel mit der Flexa verbunden, also zur Flexa + Pressus. Auch der Pes pressus kommt vor . Ursprünglich wurde aber der Pressuston mit einem kurzen Vibrato ausgeführt, wie man seiner Figur entnehmen muß. Verwandt damit ist der Pes stratus , den die Hss. auf Linien mit doppeltem oberen Tone ausführen: ; er vertritt auch oft das Quilisma , wo dann die beiden oberen Noten zu einer Doppelnote zusammengezogen sind.

In der archaischen Choralpraxis bis zur Zeit der Guidonischen Reformen nahmen die Zierfiguren, die Vortragsmanieren, Orna-

mente, die in den Hakenneumen dargestellt sind, eine bedeutende Rolle ein. Wir sehen das am Verhalten der Codices des 10. und 11. Jahrhunderts, in denen an die melodische, tonale Linie immer wieder sich Ornamente der genannten Art heften; aber auch die Schriftsteller jener Zeit bestätigen die Wichtigkeit, die man solchen Dingen beilegte. Im einzelnen ist freilich noch vieles unklar über den wirklichen Inhalt dieses und jenes Zeichens, da die Angaben der Autoren nicht deutlich genug sind, um uns gegen schiefe oder falsche Auffassungen zu schützen.

Schon Isidor von Sevilla, der mehrfach genannte spanische Bischof, erwähnt im VI. cap. seiner Sententiae de Musica eine Vox vinnola (vinnolata); er nennt sie eine vox lenis (levis), vox mollis atque flexibilis und fügt hinzu: vinnola dicta a vinno i. e. cincinno (Löckchen, Schnörkel) molliter flexo (Gerbert, scriptores I, 22a)[1]. Aurelianus von Réomé im 9. Jahrhundert schreibt diese Notiz ab (Gerbert, ibid. 35). Um dieselbe Zeit, im 9. Jahrhundert, erfahren wir vom Monachus Engolismensis, der die Vita Caroli Magni schrieb, daß zur Zeit Karls: Omnes Franciae Cantores didicerunt notam romanam . . . excepto quod tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius quam exprimentes. Ähnliches berichtet von den Teutonici ein Johannes Presbyter[2]: Venerunt Teutonici et composuerunt in regionem suam cantum per musicam artem secundum hunc ritum. Et sicut illorum est barbarica Theutonica et Guandalia, qui docti jam esse sperabant, frendebant voces barbarice et pro! dulcissima carmina coeperunt ululare sicut lupi. Auch Johannes Diaconus, der Biograph des hl. Gregor, redet von der feritas naturalis der Germanen und Gallier und fährt fort: Alpina . . . corpora . . . susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces jactat. Ein sanktgaller Mönch bezeichnete mit Recht derartige Übertreibungen der Römer als jactantia Romanis consueta in Teutones et Gallos[3]. Daß hier wirklich Übertreibungen vorliegen, erhellt nicht nur aus der Spezialität der sanktgallischen Codices, die gerade die Hakenneumen ebenso gewissenhaft überliefern wie die anderen Dokumente, sondern vor allem daraus, daß gerade die deutschen Gesangbücher die Zier-

[1] Vgl. auch Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 133.
[2] Gerbert, De cantu et musica sacra I, 273; Riemann, l. c, S. 134.
[3] Vgl. Teil I dieses Werkes, 3. Aufl., S. 237.

neumen am längsten aufweisen, zu einer Zeit noch, wo die Italiener sie längst aufgegeben haben.

Die Frage nach dem Ursprung der Hakenneumen bedarf wohl keiner Erörterung mehr. Sie sind so alt wie die anderen Neumenzeichen und besitzen, wie diese, ihre Vorbilder in den orientalischen Neumen, den byzantinischen wie den armenischen. Als Ganzes genommen bezeugen sie eine Fassung des liturgischen Gesanges der Lateiner, die den Abweichungen von der Diatonik eine gewisse Stelle einräumt. Und zwar sind diese ursprünglich nicht etwa auf diesen oder jenen Ton beschränkt. Die kleinen Erhöhungen und Vertiefungen wurden angebracht, wo es passend erschien. Trotz dieser nichtdiatonischen Wendungen muß man aber dennoch sagen, daß der alte liturgische Gesang im wesentlichen auf die Diatonik gegründet ist. Er gestattet Abweichungen von ihr, aber nur so, daß die kleineren Tonstufen sich immer nur an diatonische Verhältnisse anschmiegen, von ihnen ausgehen und zu ihnen zurückführen. Die Herrschaft der Diatonik ist eine unbezweifelte; nur ist sie milder, als wir sie heute verstehen. Anfang und Ende derjenigen musikalischen Ausdruckswelt, in der das lateinische Mittelalter gelebt und empfunden hat, ist die diatonische Auffassung des Tonsystems; nur war man bis zum 12. Jahrhundert weitherziger und freier in den Ornamenten und Farben, ohne freilich jemals den Grundriß und die Zeichnung unkenntlich zu machen.

Wenn eine spätere Zeit diese freieren Ornamente beseitigte oder in regelrechte diatonische umschuf, so geschah das infolge von Einflüssen, die uns noch beschäftigen werden. Als unorganisch kann man aber auch diese Entwicklung nicht bezeichnen, denn sie machte die Tonsprache einheitlicher, den Ausdruck einfacher und energischer: vor allem war diese Umgestaltung des Ornamentenwesens geschichtlich eine Notwendigkeit, wenn anders der Gesang der römischen Kirche die ihm zugefallene Herrschaft über die gesamten Länder der lateinischen Liturgie antreten sollte. Was dem aufblühenden und wachsenden Kinde gebührt, geziemt sich nicht immer auch für den Mann, der in der weiten Welt seine Energie und seinen eigenen Wert zur Anerkennung bringen will.

In diesem Hergang offenbart sich dieselbe Tendenz, die der liturgischen Geschichte des Kirchengesanges im späteren Mittelalter innewohnt, die der Latinisierung der dem Osten entlehnten Formen. Die Entwicklung der Neumen im Abendlande vollzog sich durchaus im Einklang mit dem Geiste der römischen Liturgie.

IX. Kapitel.

Das Verhältnis der lateinischen Neumen zur mittelalterlichen Gesangsübung.

Die Neumen sind in den ältesten lateinischen Dokumenten wie in denen der Griechen und Armenier über den Silben, zu denen sie gehören, nebeneinander in eine Reihe gestellt, ohne daß in ihrer Anordnung oder Gestalt sich die Absicht bemerkbar macht, den Grad des Steigens oder Fallens der Melodie zu veranschaulichen. Der Podatus wird einmal wie das anderemal geformt, ob er der Sekunde *d-e*, *e-f*, *f-g* oder der Terz *d-f*, *e-g*, *f-a* oder gar einer Quarte und Quinte entspricht.

Dasjenige, was wir heute diesen Aufzeichnungen entnehmen können, ist folgendes[1]: 1. Wie viele Töne auf jede Silbe zu stehen kommen, also die Zahl der Töne. 2. Welchen rhythmischen Wert die einzelnen Töne haben, können wir wenigstens in vielen Fällen feststellen. 3. Welche Töne zusammengehören, in einem Atem zu singen, zu einer Gruppe zu verbinden sind, also ihre Gruppierung. 4. Ob innerhalb einer Gruppe die Tonlinie steigt oder fällt; dasselbe deutet die Virga, resp. die Jacens, später das Punctum alleinstehend an, also die allgemeine Richtung der Bewegung. Wieviel dagegen die melodische Bewegung steigt oder fällt, ob eine Sekund, Terz, Quart oder Quint, das können wir im allgemeinen wenigstens den Neumen nicht ablesen.

Es ist nun freilich nicht ausgeschlossen, daß die lateinischen

[1] Guido von Arezzo sagt, daß man der äußeren Form der Neumen entnehmen könne, ob sie liqueszierten, verbunden oder getrennt auszuführen, langsam, rasch oder tremulierend seien, wie die Melodie sich in ihre Distinktionen teile, ob der folgende Ton höher oder tiefer sei wie der vorhergehende oder auf derselben Stufe stehe: *Quomodo autem liquescant voces, et an adhaerenter vel discrete sonent, quaeve sint morosae et tremulae et subitaneae, vel quomodo cantilena distinctionibus diridatur, et an vox sequens ad praecedentem gravior vel acutior vel aequisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si ut debeant, ex industria componantur.* Regulae de ignoto cantu bei Gerbert, scriptores II, 37.)

Neumen in ihrem frühesten Stadium eine genauere tonische Bedeutung besaßen. So können sich die verschiedenen Formen eines und desselben Zeichens, also z. B. des Podatus ✓ ✓, ursprünglich melodisch so unterschieden haben, daß die erste eine Sekunde, die andere ein größeres Intervall andeutete. Man kommt auf diese Vermutung, wenn man den Ursprung der lateinischen Neumen erwägt. Die griechischen, altbyzantinischen Neumen waren eine Intervallschrift, in der jedes Zeichen ein bestimmtes Intervall besagte, also wird, so muß man schließen, auch die lateinische Verwendung dieser Neumen einen derartigen Sinn gekannt haben. Weiter: selbst unter den lateinischen Neumen haben noch einige eine tonisch bestimmte Bedeutung. Die Bi- und Tristropha stehen meist auf Stufen, die unter sich einen Halbton haben, *c*, *f* und *b*. Die Verbindung von Apostropha und Bi- resp. Tristropha: „ und „‟ bezieht sich meist auf eine kleine Terz, wie *d-f*, *a-c*, *g-b*. Auch das Quilisma führt meist zum Obertone eines Halbtonintervalls. Der Oriscus verbindet meist zwei nur um eine Terz abstehende Töne. Die beiden ersten Töne des Trigon wurden immer nur als ganz kleines Intervall ausgeführt, das den halben Ton nicht überschritt. Der Franculus endlich erwies sich als Zeichen für eine ganz geringe Bewegung in die Höhe. Hier können die letzten Reste eines tonisch bestimmten Inhaltes der lateinischen Neumen vorliegen.

An der Tatsache ist aber nicht zu rütteln, daß die Neumen in der Verwendung, die sie in den lateinischen Gesangbüchern gefunden haben, als Ganzes eine tonische Bedeutung so gut wie nicht mehr besitzen oder dieselbe verloren haben. (Vgl. oben S. 111.) Auf der anderen Seite ist zu betonen, daß sie bis ins 14. Jahrhundert hinein der Aufzeichnung liturgischer Gesangsstücke gedient haben. Ja selbst für nichtliturgische Texte fanden sie Aufnahme[1].

[1] Eine Virgilhandschrift der Laurentiana zu Florenz neumiert einige Verse (vgl. die Ausgabe Combarieus: Fragments d'Enéide en musique, Paris 1898); ebenso eine Berner Handschrift desselben Dichters, Cod. 239 der Stadtbibl. Bern (fol. 12a, 13 Hexameter). Die Trierer Handschrift 1142 neumiert astronomische Regeln. Die St. Galler Handschrift Cod. 242 aus dem 10. Jahrhundert neumiert auf S. 188 Verse des Carmen paschale Sedulius, nicht freilich im Sinne melodischer Angaben, sondern nur um die grammatische Zusammengehörigkeit der Worte äußerlich zu fixieren. Eine Abbildung dieser Seite vgl. bei Steffens, Lateinische Palaeographie, 2. Aufl., Bl. 52. Dahin gehören auch Neumierungen wie die der Carmina Burana (vgl. die Tafeln der Meyerschen Ausgabe, Berlin 1901) und andere (vgl. die Abbildungen in Coussemakers Histoire de l'Harmonie au moyen âge, 1856), sowie die Neumierungen des Planctus des Abaelard (vgl. die Ausgabe desselben durch Meyer in den Romanischen Forschungen von K. Vollmöller, Bd. V, Heft 2). In spanischen Signaturen des

Sie bildeten die Gesangstonschrift im allgemeinen, nicht nur für die Lieder der Kirche. Daraus müssen wir den Schluß ziehen, daß sie für die Zwecke, die sie erfüllen sollten, genügt haben müssen. Es handelt sich deshalb für uns darum, die Aufgabe der Neumen in der mittelalterlichen gesanglichen Praxis zu bestimmen.

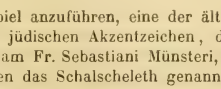
Es wird ja keinem Zweifel unterliegen, daß sie in ihrer gewöhnlichen Verwendung eine vollgültige Tonschrift in unserem Sinne nur bei melodisch ganz einfachen Gebilden abgeben konnten. Für die Aufzeichnung von melodischen Weisen, wie es die Formen der liturgischen Lesung, die antiphonischen Psalmtöne und derartige Formen sind, die den Text auf einem und demselben Tone rezitieren und nur bei logischen, syntaktischen Einschnitten eine bescheidene melodische Figur anbringen, konnte sie Dienste leisten. Und so hat namentlich Fleischer vermutet, daß die Neumen zuerst in diesem Sinne verwendet wurden. Die Schwierigkeiten, die sie auf ihrem Wege in die Länder der lateinischen Kirche begleiteten, wären dann das Resultat der Übertragung der für einfache Verhältnisse gedachten Schrift auf die reicheren liturgischen Gesänge. Dann läge die Annahme einer Urform der lateinischen Neumenschrift nahe, welche ausschließlich Lektionsschrift gewesen sei und vornehmlich der Akzentneumen sich bedient habe[1].

Diesem Verlauf der Dinge widerspräche die unzweifelhafte Existenz melismatischer Gesänge in der ältesten Zeit nicht. Melismatische Wendungen gehören zum künstlerischen Rüstzeug der Solisten. Schon die Juden besaßen gewisse konventionelle Vortragszeichen, die nicht einen einzigen Ton oder ein Intervall, sondern eine ganze mehr oder weniger ausgedehnte Tonfigur, also ein rechtes Melisma, andeuteten. Sie haben diese Praxis bis zur Gegenwart nicht aufgegeben. Sooft das betreffende Zeichen erscheint, bringt der Sänger das dazu gehörige Melisma an[2]. Genau

10.—12. Jahrhunderts sind die Neumen zuweilen im Sinne einer Buchstabenschrift verwendet (vgl. Paléographie musicale, t. I, p. 36 ff.).

[1] Vgl. Fleischers Neumenstudien, Bd. I und II, die auf dieser Grundlage aufgebaut sind. Auch die Paléographie musicale, t. I, p. 103, neigt zu dieser Auffassung.

[2] Um nur ein Beispiel anzuführen, eine der ältesten gedruckten Quellen für unsere Kenntnis der jüdischen Akzentzeichen, die Institutiones grammaticae in Hebraeum linguam Fr. Sebastiani Münsteri, Minoritae Ingelnheimensis, Basel 1524, übersetzen das Schalscheleth genannte Akzentzeichen in einer aus 19 Tönen bestehenden Vokalise, die sich in Choralschrift folgendermaßen darstellen läßt:



so haben wir uns die liturgische Gesangspraxis des christlichen Orients und Okzidents bis weit ins Mittelalter hinein vorzustellen. Den liturgischen Solosängern genügte ein einfaches Zeichen, um ihnen eine vollständige Vokalise ins Gedächtnis zurückzurufen, für den Fall, daß das Zeichen unzweideutigen Inhalt hatte und häufig vorkam. Von dieser Praxis fällt nun ein helles Licht auf die Form der ältesten Sologesänge der Messe, der Responsorien und Traktus, die namentlich bei logischen Interpunktionen gerne Melismen anbringen, und zumal auf die häufige Wiederholung dieser Melismen. Wir stehen hier vor den unmittelbaren Nachfolgern der jüdisch-orientalischen Gruppenzeichen. Eine vollständige Aufzeichnung der melodischen Figuren, die ihnen entsprachen, war nicht eigentlich notwendig, und so finden wir in sehr alten Handschriften, auch solchen von St. Gallen, hier und da nur die ersten Zeichen davon geschrieben. Man erachtete es als zu umständlich, die melismatischen Gänge vollständig in Neumen auszusetzen. Jeder etwas geübte Sänger vermochte sie aus dem Gedächtnisse weiterzusingen, geradeso wie die Formeln für die antiphonische Psalmodie der Messe und des Offiziums nur mit den ersten Zeichen angedeutet wurden, und eine vollständige Aufzeichnung noch heute überflüssig ist.

Die Ableitung der lateinischen Neumen aus einer Lektionsschrift wird jedoch angesichts der zahlreichen und charakteristischen Analogien mit den Neumen des Ostens aufgegeben werden müssen. Von den wenigen Zeichen, die den Apparat der Lektionsnotierung bilden, kann der Weg nicht zu der ausgebauten Neumenschrift der Gesangbücher, Gradualien und Antiphonarien führen. Diese offenbart sich dem Beobachter als ein reich entwickeltes System von Zeichen, das ausgebildete melodische Verhältnisse voraussetzt und mit solchen zusammengehalten werden muß.

Die Schwierigkeiten, die die Neumen dem heutigen Forscher entgegenhalten, ruhen zum Teile in ihrer merkwürdigen Funktion innerhalb des mittelalterlichen Gesangsbetriebes. Der Sänger von heute hat ein Notenblatt vor sich, aus dem er seine Partie ablesen kann; der mittelalterliche Sänger kennt diese Bequemlichkeit nicht. Die Herstellung von Handschriften kostete nicht wenig Zeit und Arbeit. Das Zeitalter, das zum Schreiben Pergament verwendete, konnte nicht jedem Sänger ein Gesangbuch in die Hand geben; ihre Zahl konnte immer nur eine beschränkte sein. Dieser Umstand wirkte auf den Unterricht zurück, der die mündliche Methode bevorzugen mußte. Dem Gedächtnis wurden andere Aufgaben zugemutet als heute, es wurde mehr angespornt und leistete

auch mehr. Das Singen aus dem Gedächtnis ist auch in den Liturgien des Ostens immer praktiziert worden, blüht sogar heute noch daselbst[1]. Vor der Mitte des 11. Jahrhunderts war es auch im Abendlande die Regel. So erklärt sich auch, daß man lange noch Bücher ohne jegliche musikalische Aufzeichnung herstellte (vgl. oben S. 100).

Die Texte der Gesänge waren zum weitaus größten Teile dem Psalter entnommen[2]. Dieser aber wurde damals von Mönchen und Klerikern auswendig gelernt[3]. In den meisten Fällen wird für einen einigermaßen geübten Sänger die bloße Angabe der ersten Worte genügt haben, um sich den ganzen Gesangstext vorzuhalten.

Vielfach lagen die Dinge ähnlich in bezug auf die Melodien. Es ist kein besonderes Stück, das Aurelian von Réomé (9. Jahrhundert) den Sängern zumutet, wenn er von ihnen verlangt, sie sollten die Psalmformeln für alle Tonarten mit ihren Differenzen sowohl für die Offiziums- wie für die Meßantiphonen auswendig wissen, wie auch für die Responsorien[4]. Dasselbe leisten noch heute Hunderte von Kirchensängern, nicht nur in Kirchen, die ihren täglichen liturgischen Dienst haben, wie Klöster und Kathedralkirchen, sondern selbst in Pfarrkirchen, solche auf dem Lande nicht ausgenommen, die nur an Sonn- und Feiertagen die Liturgie feierlich begehen.

Die den liturgischen Dienst des Kirchenjahres ausfüllenden Gesänge waren durchaus nicht alle voneinander unterschieden. Gerade das Singen aus dem Gedächtnis führte dazu, dieselbe Weise während des Kirchenjahres mehrmals zu benutzen. So hat man gefunden, daß z. B. die Offiziumsantiphonen mit nur wenigen Ausnahmen über eine verhältnismäßig beschränkte Zahl von Themen komponiert sind[5]. Die Anpassung an die verschiedenen Texte unterlag besonderen Regeln, die nicht schwer zu erlernen waren, wie es noch heute z. B. bei den Psalmtönen der Vesper der Fall ist. Tatsächlich fällt die Einführung neuer, nicht der gregorianischen Ordnung angehöriger Melodien für neue Offiziumstexte in die Zeit, in der man schon auf der Suche nach Mitteln war, die Mängel der usuellen Neumen abzustellen. Aber selbst die reichsten Stücke des Kirchenjahres boten dem Sänger mannigfache Erleichterung.

---

[1] Was Aubry in der Tribune de S. Gervais, 1902, p. 84, von den armenischen Sängern berichtet, gilt von den meisten orientalischen Kirchensängern.

[2] Vgl. Bd. I, Kap. 4 ff.

[3] Ebenda, S. 11 ff.

[4] Gerbert, scriptores I, 55.

[5] Vgl. Gevaert, La melopée antique dans le chant de l'église latine.

Nicht nur wiederholt sich auch bei ihnen dieselbe Melodie sehr oft[1], gerade dasjenige, was für den aus der Ferne Urteilenden diese Gesänge schwierig macht, die an den syntaktischen Einschnitten des Textes eintretenden Melismen, wiederholen sich oft, so daß in vielen Fällen eine Angabe der ersten paar Zeichen genügte, um die ganze ausgedehnte Phrase ins Gedächtnis zurückzurufen. Auch die Allelujagesänge haben außer ihrer gesanglichen Flüssigkeit und Natürlichkeit einige Besonderheiten an sich, welche es oft leicht machen, sie auswendig zu lernen und im Gedächtnis zu behalten. Bei weitem die meisten sind nämlich so komponiert, daß vom letzten oder vorletzten Worte des Versus an die nämlichen Phrasen bis zum Versus wiederholt werden. Dieser äußerst übersichtliche architektonische Bau (Form *A B A*) unterstützte das Gedächtnis außerordentlich, und wirklich findet man in den Handschriften solche Schlußneumen, die nur die Wiederholung der Anfangsjubilen sind, sehr häufig ausgelassen[2]. Weiter ist für die Alleluja wie für die anderen Sologesänge die Klarheit und Logik des Melismenbaues hervorzuheben. Die Fülle der Noten ist da nicht nur kein Hindernis für das Gedächtnis, sondern wegen des leicht zu überschauenden Aufbaues ein Hilfsmittel zur Aneignung der Melodien.

Nicht nur also ist die Zahl der Melodien des liturgischen Gesanges im Mittelalter nicht so groß, als es auf den ersten Blick scheint; die melodische Fassung gerade der entwickelten Sololieder erleichterte deren Aufnahme ins Gedächtnis.

Man darf weiter nicht außer acht lassen, daß die Sänger zur Ausführung liturgischer Lieder sich täglich, an Sonn- und Fest- und gewöhnlichen Tagen, und nicht nur mehrmals am Tage, auch in der Nacht, versammelten. Wer in der Jugend den Unterricht eines kundigen Lehrers genossen, sein weiteres Leben im Umgange mit den liturgischen Liedern vollendete, der vermochte sich in ihnen zurechtzufinden und mit der Zeit auch die meisten auswendig zu wissen.

Die ältesten Gesangshandschriften, die auf uns gekommen sind, sind so klein und zierlich geschrieben, daß nur ein oder zwei Sänger daraus ablesen konnten, nicht wie die späteren Folianten, die als Vorlage für einen ganzen Chor dienten. Die Neumencodices waren offenbar zuerst nur für die Gesanglehrer und Chorleiter bestimmt, die sie beim Einüben der Gesänge benutzten,

[1] Z. B. die Weise des R. *Justus ut palma* wurde auf mehr wie 10 verschiedene Texte gesungen; ebenso die des Allel. *Dies sanctificatus.*

[2] Mehr darüber im Anhang.

vielleicht auch bei der Ausführung, um der Bewegung der Melodie entsprechend die Bewegungen der dirigierenden Hand einzurichten. Der Chor der Sänger sang immer auswendig, während der Chorleiter sein Gesangbuch vor sich hatte, das er geradeso verwendete wie ein Redner, der, um den Fortgang seiner Gedanken zu finden, gelegentlich einen Blick auf das Papier wirft, das seine Rede vollständig oder in der Disposition enthält. Was dem heutigen Sänger die Notenvorlage ist, das war dem Sänger im Mittelalter dann die Cheironomie des Dirigenten. Wurde sie ordentlich gehandhabt, so konnte sie den Sängern unschätzbare Dienste leisten. Der in der Mitte zwischen den Sängern stehende und jedermann sichtbare Chorleiter zeichnete die Melodie gewissermaßen in die Luft, indem er die melodischen Linien durch Auf- und Abbewegen der Hand verdeutlichte. Die Sänger brauchten nur seinen Handbewegungen, die den Schritten der Melodie genau angepaßt waren, zu folgen. Daß ein derartiger Vortrag keine Unzuträglichkeiten mit sich führte, wird jeder begreifen, der einmal beobachten konnte, mit welcher Geschwindigkeit z. B. Taubstumme die Handbewegungen ihres Lehrers zu verstehen imstande sind. Infolge der Cheironomie verschwanden für die Sänger sämtliche Mängel der Neumenschrift. Die Neumen müssen mit der Cheironomie zusammengehalten werden, beide ergänzen und begründen sich. Nachweisbar wurde aber die Cheironomie bis ins 12. Jahrhundert gehandhabt.

Faßt man alle diese Momente zusammen, so wird man zugeben müssen, daß die Neumen zwar nicht das Muster einer Tonschrift waren, daß sie aber in Verbindung mit den damaligen Verhältnissen genügten, um eine Überlieferung des liturgischen Gesanges zu ermöglichen.

Dennoch empfand man die wirklichen Mängel der Neumenschrift. Hucbald von St. Amand († 930) hat an den Neumen besonders auszusetzen, daß sie die Intervallschritte nicht angaben[1]. Das

[1] *His notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint, rememorationis subsidium minime potest contingere; incerto enim semper videntem ducunt vestigio.* Hucbald gibt als Beispiel das Wort *Alleluja* mit ein paar Neumen versehen (die bei Gerbert unleserlich sind) und fährt fort: *primam enim notulam cum aspexeris, quae videtur elatior, proferre eam quocunque vocis casu facile poteris. Secundam vero quam pressiorem attendis, cum primae copulare quaesieris, quonam modo id facias, utrum videlicet uno vel duobus aut certe tribus ab ea elongari debeat punctis, nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sic a compositore statutam esse pernoscere potes. Idem et de caeteris constat.* (Gerbert, scriptores I, 117.) Diese Auseinandersetzung ist klar und berührt den wunden Punkt der Neumen.

Singen nach Neumen hieß cantus usualis oder Usus, man sprach von neumae usuales. Auch Cotto im 11. Jahrhundert betont, daß die Neumae usuales eine Unterscheidung der Intervalle nicht ermöglichen und dadurch die Sänger gezwungen seien, die Melodien auswendig zu lernen[1]. Dasselbe bezeugt noch im 14. Jahrhundert Johannes de Muris[2]. Man darf aber solchen Aussprüchen nicht eine Bedeutung beilegen, die ihnen nicht zukommt; auch im Mittelalter haben die Musikschriftsteller, wenn sie die Schäden ihrer Kunst besprachen, sich nicht immer von Übertreibungen ferngehalten. Wäre die Kalamität wirklich eine so große gewesen, wie die paar Ausstellungen von Theoretikern glauben machen könnten, dann wäre es geradezu unbegreiflich, warum in vielen Gegenden noch Hunderte von Jahren nach Erfindung der Notenlinie immer wieder Handschriften in usualen Neumen ohne Linien geschrieben wurden. Noch im 13., ja im 14. Jahrhundert schrieb man Gesangbücher mit einfachen Neumen. Nach den Klagen der Autoren müßte man im Gegenteil annehmen, die ganze Welt würde sich mit Enthusiasmus vom 11. Jahrhundert an auf die Notenlinie gestürzt haben. Der Befund der Handschriften sagt nun aber das Gegenteil. Daraus folgt mit Sicherheit, daß die Neumen trotz ihrer unleugbaren und bisher von niemandem geleugneten Mängel alles zu leisten vermochten, was man von ihnen verlangte. Die Übereinstimmung aller Neumenhandschriften ohne Linien, die jedem auffällt, der die Entwicklung der Neumenschrift nach den Quellen zu studieren sich bemüht, beweist, daß diese Überlieferung wirklich stattgefunden hat. Wenn die Theoretiker gelegentlich Trübungen der Tradition erwähnen, so verlieren diese Ausstellungen an Bedeutung, sobald man weiter sieht und findet.

[1] *Cum enim in usualibus neumis intervalla discerni non valeant, cantusque qui per eas discuntur, stabili memoriae commendari nequeant, ideoque in cantibus plurimae falsitates obrepant.* (Gerbert, l. c. II, 257.) Cotto stellt dann diesen usualen Neumen die Verbesserungen gegenüber, welche hauptsächlich durch die Linien erreicht wurden, die alle die erwähnten Übelstände fast ganz aufhöben, und nennt die neuen Neumen neumae regulares oder musicae.

[2] *Sed cantus adhuc per haec signa minus perfecte cognoscitur, nec per se quisquam eum potest addiscere, sed oportet, ut aliunde audiatur et longo usu discatur: et propter hoc hic cantus nomen usus accepit.* (Gerbert, l. c. III, 201.) Diese Bemerkung des Verfassers ermöglicht einen Schluß auf seine Heimat. Da zur Zeit des Johannes de Muris in Italien und Frankreich überall das Liniensystem eingeführt war, und nur in Deutschland gelegentlich Handschriften mit den usuellen Neumen hergestellt wurden, so muß Johannes in Deutschland geschrieben haben, sonst hätte er gar keine Veranlassung gehabt, über die Neumen ohne Linien sich auszusprechen.

daß an vielen anderen Orten, ohne daß uns gerade von seiten eines Autors besonders darüber berichtet wird, die Überlieferung eine sichere ist. War schließlich auch das Einstudieren der Gesänge mit Schwierigkeiten verbunden, und wurde gelegentlich dieselbe Neume an verschiedenen Orten anders interpretiert, so bestand die Verschiedenheit doch nicht in dem, was in den Büchern geschrieben war, sondern in der Art der Ausführung. Selten lesen wir, daß an dieser und jener Stelle ein verkehrtes Zeichen stehe, selten beklagt sich ein Autor über falsche Lesarten der handschriftlichen Vorlage, sondern meist nur über eine tadelnswerte Ausführung der Zeichen. Etwaige Schäden der Überlieferung an einem Orte fallen also nicht ins Gewicht, da diese durch zahlreiche Dokumente aus allen Gegenden lateinischer Liturgie und allen Jahrhunderten hinreichend gewährleistet ist, und auch die Mittel nicht fehlen, Trübungen der Tradition in befriedigender Weise zu emendieren, wie schon die geschichtliche Entwicklung der Hakenneumen wird gezeigt haben.

X. Kapitel.

Die wichtigsten Typen der lateinischen Neumenschrift.

Die Ausbildung der Neumen in den Ländern des lateinisch-gregorianischen Ritus ist parallel mit derjenigen der Schriftzeichen verlaufen. Wie die Form der Buchstaben in den verschiedenen Alphabeten öfters Wandlungen aufweist, die aber den Inhalt der Zeichen nicht alterieren, so wurden auch die Neumenzeichen in den einzelnen Ländern selbständig behandelt und entwickelten sich zu teilweise voneinander abweichenden Typen. Bis zum Ausgange des Mittelalters aber wurde das für die liturgische Notation charakteristische Prinzip der graphisch einheitlichen Form der Gruppenzeichen nur wenig angetastet. So sehr die Neumen sich in manchen Gegenden differenzierten, und so interessant und wechselvoll ihre Geschichte überhaupt sich vollzog, immer ist diese Eigenheit bestehen geblieben.

Eine eigentümliche Neumenfamilie wird durch die alten **spanischen**, die **mozarabischen Neumen** gebildet. Sie sind auch von allen am wenigsten untersucht worden, wohl deshalb, weil die Neumenforschung bisher meist in Hinsicht auf die praktischen Ziele der Choralreform betrieben worden ist, die spanischen, westgotischen Neumen aber für solche Zwecke keinerlei Ertrag abwerfen, da sie einer nichtgregorianischen Liturgie angehören[1]. Um so wichtiger würde eine durchdringende Erforschung geradeso der spanischen Neumen für die Neumengeschichte sein, weil die spanische Liturgie in manchen Dingen von der griechischen abhängig war und ohne Zweifel die

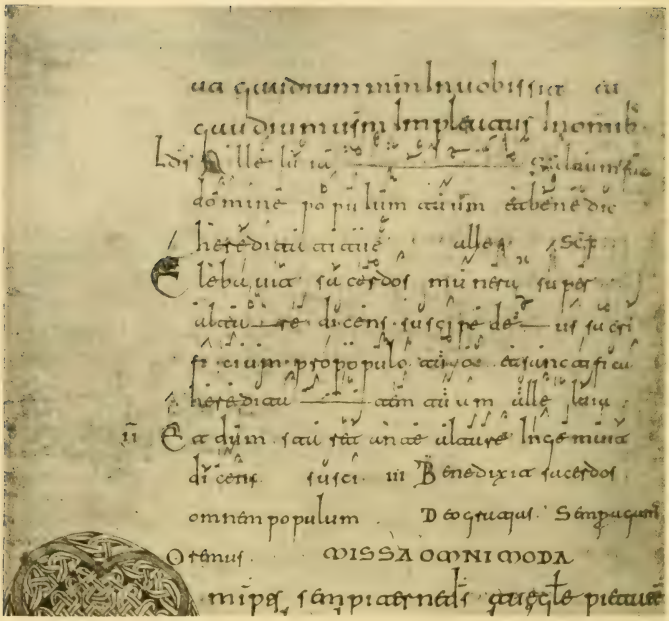
[1] Vgl. über sie Juan F. Riaño, Critical and bibliographical notes on early spanish Music, London 1887, und dazu Fleischers Referat in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IV, 1888, S. 270 ff. Riaño gibt mehr einen bibliographischen Katalog spanischer Musikhandschriften vom 10.—16. Jahrhundert mit Abbildungen, darunter auch solche mit Neumen. Ferner die Paléographie musicale, t. I, p. 36 ff. und pl. II (aus dem Liber ordinum von Silos, XI. s.), und Aubry, Iter hispanicum, Sammelbände der I. M.-G. IX, S. 157—175. Riaños Faksimiles sind aber so schlecht geraten, daß sich damit nicht viel anfangen läßt.

spanischen Neumen den Zusammenhang mit den altbyzantinischen und armenischen mehr verraten als die anderen lateinischen Neumenfamilien. Vielleicht sind sie sogar das Bindeglied zwischen den Neumen des Ostens und denen des Westens.

Ihre ältesten Denkmäler gehören dem 10. Jahrhundert an, ihre jüngsten dem 11. Jahrhundert. Mit der Einführung der römischen Liturgie durch Alphons von Kastilien und Papst Gregor VII. verschwand der mozarabische Ritus und sein Gesang. Seit dem 12. Jahrhundert sind die spanischen Choralbücher in der durch die Cluniazenser in Spanien verbreiteten aquitanischen, provenzalischen Neumenschrift notiert. Die wichtigsten Handschriften mit westgotischen Neumen sind Cod. Cathedr. Toledo 35,7, ein gotisches Missale; Cod. Cathedr. Toledo 35,5 ein gotisches Missale mit Teilen eines Antiphonars und Graduales; Cod. F. 190 der Kgl. Academia de la Historia, ein mozarabisches Brevier, und Cod. C. 35,1 der Nationalbibliothek Madrid, ebenfalls ein mozarabisches Brevier. Alle diese Handschriften stammen aus dem 10.—11. Jahrhundert. Dem 11. Jahrhundert gehören an: Cod. Cathedr. Toledo 35,4, ein Missale und Brevier von Ostern bis zum 20. Sonntag nach Pfingsten; Cod. F 224 der Kgl. Academia de la Historia, ein mozarabisches Manuale; Cod. 2,75 der Kgl. Bibliothek Madrid, ein Manuale gothicum, das Antiphonar des Königs Wamba im Archiv der Kathedrale Leon; Cod. Cathedr. Toledo 35,6, ein gotisches Missale für die Sonntage nach Ostern und Heiligenoffizien enthaltend, einige Handschriften des Klosters Silos in Spanien u. a. Die Pariser Nationalbibliothek besitzt eine mozarabische Neumenhandschrift: Cod. nouv. acquis. lat. 2199, andere das Britische Museum.

Die mozarabischen Neumierungen kennen keinen einheitlichen Neumentypus, so etwa wie die englischen und sanktgallischen Dokumente. Manche Zeichen haben das Aussehen von altbyzantinischen Neumen. Sie werden die ältesten sein. Andere lassen bereits Einwirkungen der lateinischen Neumen erkennen. Ein wichtiges Denkmal dieses offenbar jüngeren Stadiums sind die Neumen im Liber Ordinum von Silos, von denen einige in der Ausgabe des Liber Ordinum von D. Marius Férotin (Monumenta Ecclesiae liturgica vol. V, wiedergegeben sind. Hier eine Probe derselben (Ausgabe D. Férotin p. 232 [s. S. 176]).

Die von der dritten Zeile an erscheinenden Neumen stehen zu dem Laudes genannten Alleluiavers *Salvum fac domine*, zu dem Sacrificium (= mozarabischer Name für Offertorium) *Elevavit sacerdos* mit den als II. und III. bezeichneten Teilen *Et dum staret* und *Benedixit sacerdos*. Die Neumen erinnern durchweg an die uns bereits be-



Aus dem Liber Ordinum von Silos. saec. XI. fol. 168 v.

kannten Formen, die einfachen wie die zusammengesetzten. Einige aber sind spezifisch mozarabisch. Gehen wir ein paar der neumierten Zeilen durch, so haben wir auf der Silbe *Al-* ein Punctum, auf *-le-* ein Punctum mit einer Flexa darüber ⌃. Durch Vergleiche mit anderen Neumierungen, deren Intervallschritte durch diastematische Anordnung der Zeichen sichergestellt sind, hat Gastoué gegefunden [1], daß übereinanderstehende Zeichen als Pressusverbindungen zu lesen sind, d. h. der erste Ton des zweiten Zeichens ist derselbe wie der unmittelbar vorhergehende des ersten Zeichens; also ⌃ = ⌂; ebenso ⌃⌃ = ⌂⌂ und ⌄⌄ = ⌂⌂. Auf *-lu-* steht eine Verbindung von ✓, das ich als Podatus auffasse, mit Virga und einem zweiten Podatus, der aus Haken und Virga sich zusam-

[1] Laut schriftlicher Mitteilung.

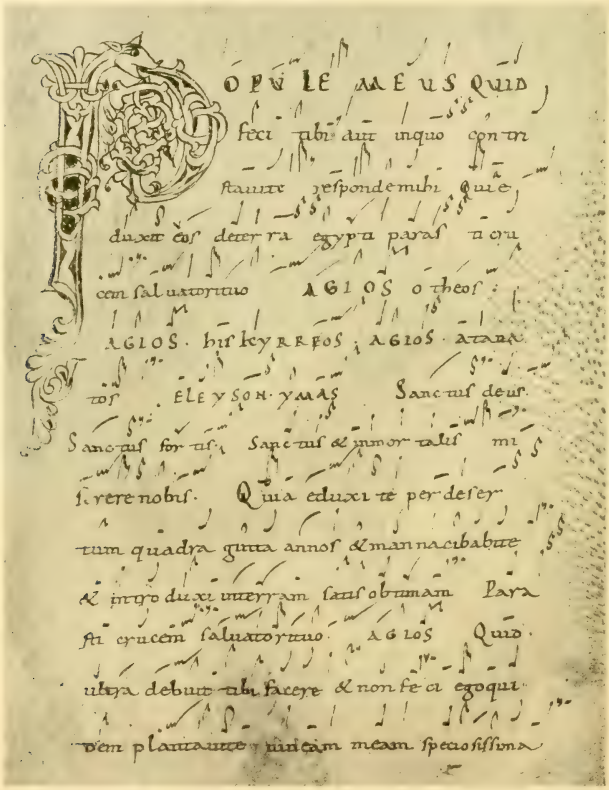
mensetzt, also wohl aus Brevis und Longa. Unser Faksimile kennt auch den Podatus, der zwei Longae verbindet, vergleiche die dritte Silbe von *domine* in der folgenden Zeile. Die Silbe *-ia* hat einen ausgedehnten Jubilus, der mit der Virga jacens und dem Climacus beginnt; es folgt das Zeichen , jedenfalls ein Salicus oder Pes volubilis oder quassus, weiter , eine Spielart des Porrectus, zwei senkrecht übereinanderstehende Punkte, und das epiphonusartige Zeichen der Byzantiner, dann ein Scandicus, dessen Form Ähnlichkeit mit der italisch-longobardischen Form des Zeichens hat; weiter ein Porrectus und , die armenische Pathuth, eine andere Spielart des Porrectus oder der liqueszierenden Flexa, dann ein Quilisma, ein Climacus, dessen Punkte wie in einem Quilisma descendens zusammengeschrieben sind (geradeso wie der armenische Vernakhagh), und an die sich dann der Salicus anschließt, der wieder um ein Zeichen erweitert ist, das wie ein winziger Porrectus aussieht. Von *Salvum* hat die erste Silbe ein Punctum und eine Flexa, die zweite ein Punctum, *fac* hat eine Bivirga über einer Jacens, *domine* Torculus, zwei Flexae und den Pes, dessen beide Bestandteile einen Winkel bilden. Von *populum* hat die erste Silbe das rätselhafte Zeichen sowie die Flexa, die zweite einen Pes, die dritte einen Pes subbipunctis. Auf *tuum* steht Punctum und Porrectus. Von weiteren Zeichen hebe ich noch auf der letzten Silbe von *munera* , eine Form des Porrectus hervor, die uns schon bei den byzantinischen Neumen begegnet ist[1].

Die mozarabischen Neumen scheinen besonders reich an rhythmischen Angaben zu sein; anders lassen sich die zahlreichen Formen für dasselbe Zeichen nicht gut erklären. Eine systematische Vergleichung der Aufzeichnung lateinisch-gregorianischer Melodien in spanischen Neumierungen des 11. Jahrhunderts mit gleichzeitigen südfranzösischen Gesangbüchern wird in Ermanglung direkter Aufschlüsse über die mozarabischen Neumen das einzige Mittel sein, in diese altertümliche Schrift einzudringen. Vor allem aber wäre zu wünschen, daß ausgiebige Proben der verschiedenen mozarabischen Neumentypen der Öffentlichkeit vorgelegt würden[2].

[1] S. 40.

[2] Eine seltsame Verwendung der spanischen Neumen tritt in einigen Urkunden spanischer Herkunft aus dem 10.—12. Jahrhundert auf. Hier sind nämlich Neumen mit Buchstaben identifiziert und ganze Unterschriften statt in Buchstaben in den ihnen entsprechenden Neumen geschrieben; ein Beispiel vgl. Paléographie musicale, t. I, p. 38. Zuerst meinte man, es seien Buchstaben, die dann zu Neumen geworden seien; faktisch ist das Verhältnis das umgekehrte.

Eine ausführlichere Betrachtung erheischen naturgemäß **die italischen Neumen.** Das folgende Faksimile stammt aus einem Missale plenarium einer dem hl. Petrus geweihten Benediktiner-Abtei, wahrscheinlich in den Abruzzen[1].

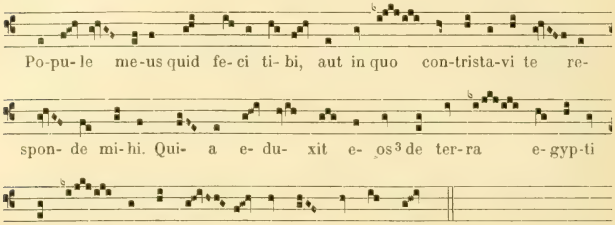


Aus Cod. Vatic. 4770 der Vatik. Bibliothek saec. X—XI.

[1] Vgl. den Bannisterschen Catalogo sommario della Esposizione Gregoriana, Roma 1904 (2. Aufl., S. 38). Herrn Bannister verdanke ich auch die Photographie zu obigem Klischee.

Diese Neumierung der Improperien des Karfreitags setzt sich aus außerordentlich charakteristischen Zeichen zusammen. Die Virga ist ungewöhnlich lang gezogen, die Virga jacens meist etwas in die Höhe geneigt. Deutlich unterscheidet man die verschiedenen Formen des Pes; vergleiche die erste Silbe von *meus* in der ersten Zeile und die zweite Silbe von *egypti* in der vierten Zeile. Es scheint, daß auch die Clivis zwei Formen aufweist, eine mit kurzem und eine mit langem zweiten Strich; vergleiche die erste Silbe von *feci* in der zweiten Zeile und die erste Silbe von *eibavi* in der zehnten Zeile. Der Torculus hat meist die eckige Form, wie auf *quo* in der zweiten Zeile; zuweilen verlängert auch er seinen letzten Strich, wie auf der letzten Silbe von *eduxi* in der neunten Zeile und von *plantavi* in der letzten Zeile. Die Verlängerung des ersten Tones im Torculus wird durch Zusammensetzung des Zeichens aus Virga und Flexa angedeutet, wie auf der dritten Silbe von *introduxi* in der elften Zeile. Der Porrectus fehlt. Interessant ist aber die Behandlung des Climacus; er hat die aus den orientalischen und den mozarabischen Neumen bekannte Form, die wie ein Quilisma descendens aussieht, und bezeugt damit die Verwandtschaft der italischen Neumen mit diesen Neumenfamilien; vergleiche auf der letzten Silbe von *populo* in der ersten Zeile. Der Scandicus kommt auf der zweiten Silbe von *tibi* in der zweiten Zeile vor, als Salicus könnte man die Neumen auf *quid* am Ende der ersten Zeile auffassen (Virga jacens und runder Pes). Das Quilisma hat die ursprüngliche nach rechts aufsteigende Form; vergleiche auf der zweiten Silbe von *populo* in der ersten Zeile. Ihm geht entweder das Zeichen des kurzen Tones vorher, das Punctum, wie zu Beginn der fünften Zeile, oder dasjenige des langen, Virga oder Virga jacens; vergleiche das erwähnte Quilisma auf *populo* und dasjenige der zweiten Silbe von *eduxi* in der neunten Zeile. Die Liqueszenz ist hier durch Verlängerung der Striche angezeigt, vergleiche das erste Zeichen von *Sanctus* in der siebenten Zeile, von *annos* in der zehnten Zeile, von *terram* in der folgenden Zeile. Die Erweiterung der einfachen Neumen durch Punkte ist nicht selten; immer aber sind sie mit dem Hauptzeichen in einem Zuge geschrieben, wie beim Climacus. Namentlich der solchergestalt erweiterte Pes ist häufig. Der auf ähnliche Weise erweiterte Salicus (oder Pes quassus oder volubilis?) bei *Quia* in der dritten und neunten Zeile hat dieselbe Form wie in den mozarabischen Neumen. Häufig ist auch der Oriscus; vergleiche am Anfang der fünften Zeile hinter dem Quilisma und auf der zweiten Silbe von *Sanctus* in der siebenten Zeile.

In moderner Choralschrift, die freilich die ursprünglichen rhythmischen Nuancen[1] nur unvollkommen wiedergibt, lauten die ersten Verse dieser Neumierung also[2]:



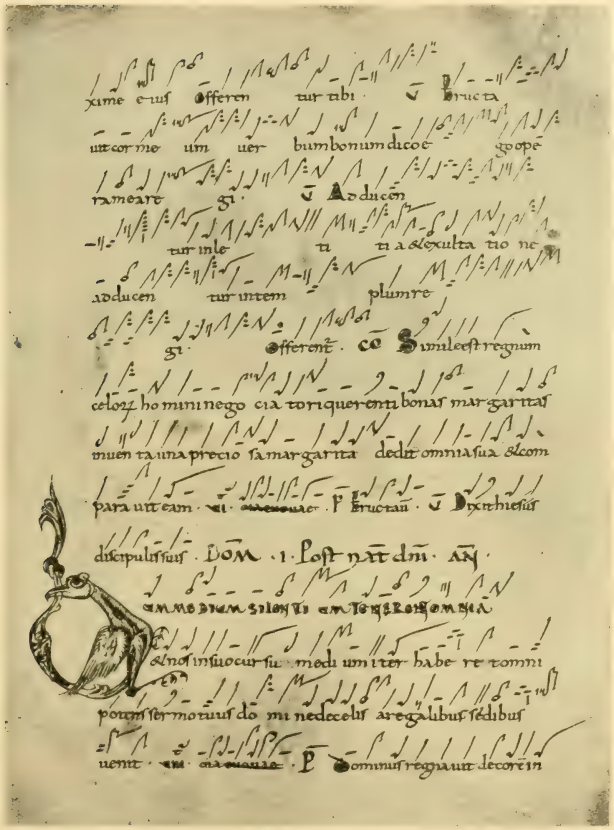
Hat diese Neumierung noch Berührungspunkte mit den mozarabischen und den orientalischen Neumen, so ist die folgende von selbständigerem Charakter (s. S. 181).

Bemerkenswert ist hier außer der Länge der Virgastriche die energische und sichere Zeichnung der Figuren. Als Einzelzeichen fungiert neben der Virga die Virga jacens, deren Form zuweilen, wie am Ende der achten Zeile, ihre Abstammung vom Accentus gravis deutlich macht. Die Bistropha und Tristropha sind durch die Bivirga und Trivirga ersetzt, nur daß dann die Virgastriche nicht die gewöhnliche Länge erreichen: ıı und ıı. Die Liqueszenz ist auch hier durch Verlängerung der letzten Striche der Neumen markiert: ein besonders in die Augen springendes Beispiel vergleiche auf der ersten Silbe von *regnum* in der sechsten Zeile und über dem *a* (erster Vokal von *amen* im *e u o u a e*) in der neunten Zeile. Dieselbe Verlängerung dient der rhythmischen Dehnung eines Tones, vergleiche namentlich den Torculus auf *eam* in der neunten Zeile mit dem außerordentlich langen Schlußstrich. Liqueszenz und rhythmische Dehnung müssen also damals wenigstens in Italien bereits identisch ausgeführt worden sein. Nur der Cephalicus hat eine eigene Form ϑ; aber auch hier verlängert

[1] Sehr lehrreich gerade für die rhythmische Differenzierung der ältesten Neumen ist das Sakramentar von Bobbio aus dem 10.—11. Jahrhundert, aus welchem die Paléographie musicale, t. II, pl. 5, ein Faksimile gibt.

[2] Ich benutze zur tonalen Bestimmung der Neumen die Lesart der Handschrift nouv. acquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek aus dem 12. Jahrhundert.

[3] Diese Version ist nicht die ursprüngliche; auch in unserer Handschrift stand zuerst, wie überall sonst: eduxi te.

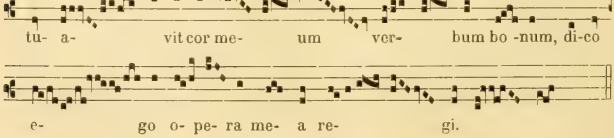


Aus Cod. 123 der Bibl. Angelica in Rom. fol. 39r. saec. XI.

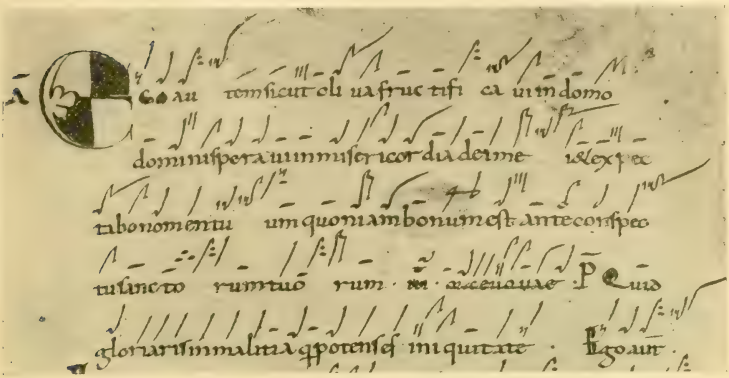
die Liqueszenz das Grundzeichen. Interessant ist die konsequente Unterscheidung von Virga jacens und Punctum in zusammengesetzten Figuren: die Virgae jacentes sind nämlich als volle Striche und in einem Zuge dem Hauptzeichen angegliedert, während die Punkte von ihnen getrennt sind.

Unser Faksimile bringt den Schluß des Offertoriums *Offerentur regi* und dessen beide Verse, dann die Comm. *Simile est regnum* und den Introitus für den ersten Sonntag nach Weihnachten: *Dum medium silentium*. Die Zeichen der ersten Zeile sind der Reihe nach: *-xi-* Virga, *-me* Pes + Flexa, *e-* Pes quassus (oder Quilisma?) subbipunctis (d. h. die beiden Puncta sind Virgae jacentes und mit dem Pes in einen Körper zusammengeschrieben); *jus* Flexa + Torculus, und zwar hat die Flexa offenbar einen kurzen Ton, während dessen Länge durch einen längeren Strich angedeutet ist, wie nachher über *tibi*: der Torculus mit dem kreisförmigen Haken hat offenbar den ersten Ton kurz, während eine andere Form (z. B. das letzte Zeichen des Melisma von *e-* in der zweiten Zeile) ihn lang hat. *Of-* hat eine Virga jacens, *-fer-* eine Virga, *-ren-* Virga, Flexa longa, Quilisma flexum, Torculus, *-tur* einen Porrectus liquescens, *ti-* eine Virga jacens, *-bi* Flexa, Jacens mit Bivirga, Flexa, Virga, Climacus, Virga mit Oriscus und Punctum. Vom ersten Worte des Verses *Eructavit* hat die erste Silbe Virga, die zweite Jacens, die dritte Jacens mit Bivirga, Climacus, Jacens mit Trigon, Flexa und Pes, die vierte eine Jacens. *Cor* hat eine Jacens, *me-* einen Porrectus subbipunctis, ein Quilisma flexum resupinum, *-um* einen Porrectus subbipunctis und einen Climacus resupinus; *ver-* hat einen Pes, Trigon und Porrectus, *-bum* einen Pes, *bo-* ein Quilisma flexum, *-num* eine Virga, *di-* eine Flexa, *-co* eine Virga und *e-* Virga, Torculus, Scandicus flexus, Virga, Porrectus flexus und Torculus, *-go* eine Virga, *o-* eine Flexa und einen Pes, *-pe-* eine Jacens und einen Climacus. Weiter in der dritten Zeile *-ra* Virga, *me-* Torculus, *-a* Pes, *re-* Virga und Quilisma flexum resupinum, Pes subbipunctis und Climacus, *-gi* zwei Pes, Bivirga, Flexa, Climacus, Porrectus.

In der Pariser Handschrift Cod. nouv. acq. 1235 aus dem 12. Jahrhundert lautet die Fassung der in ihren Neumen erklärten Partie also:

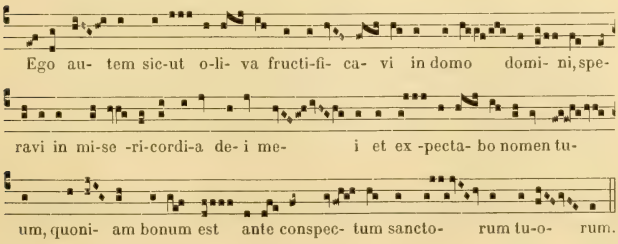


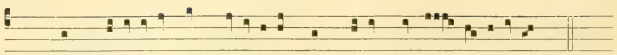
Derselben Handschrift ist das folgende Faksimile entnommen,



den Intr. *Ego autem sicut* enthaltend. Hingewiesen sei hier auf den Salicus über der ersten Silbe des ersten Wortes, die Tristropha auf der zweiten Silbe von *sicut*, auf die zwei Formen des Climacus, die z. B. auf der zweiten Silbe von *tuorum* in der vierten Zeile hintereinanderstehen, sowie auf den Climacus resupinus am Schlusse des Melisma über *me-* in der zweiten Zeile. Das merkwürdige Zeichen über der zweiten Silbe von *bonum* in der dritten Zeile ist ein Porrectus, dessen drei Striche nicht in einem Winkel zusammentreffen, sondern durch Schlingen miteinander verbunden sind; vielleicht sollte hier der mittlere Ton länger ausgehalten werden, wie gewöhnlich.

Nach den ältesten italienischen Gesangbüchern mit Notenlinien wäre diese Neumierung folgendermaßen zu übertragen:

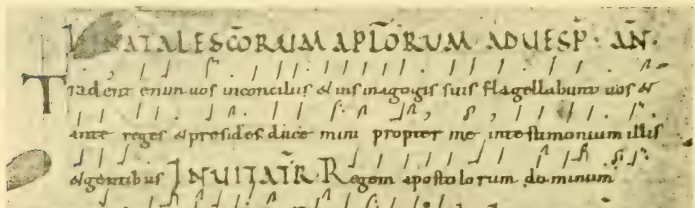




Ps. Quid glo-ri-aris in ma-li-ti-a: qui potens es i- niqui-tate.

Andere Codices derselben Herkunft gehen in der Verlängerung der Striche noch weiter; namentlich in Nonantola bildete sich eine Neumenspezies aus, welche im syllabischen wie im melismatischen Gesang die Virga von dem Vokal der zugehörigen Silbe ausgehen läßt. Sie fand auch in anderen Gegenden Norditaliens Aufnahme[1].

Ein noch jüngeres Stadium italischer Neumen, das den lateinischen Typus vollkommen ausprägt und nicht mehr an die orientalischen Neumen erinnert, möge durch das folgende Faksimile aus einem Antiphonar des 11. Jahrhunderts beleuchtet werden:



Aus Cod. 16 der Kapitelsbibliothek von Perugia[2].

Es stellt den Anfang des Apostelloffiziums dar: die Ant. *Tradent enim*, das Invit. *Regem apostolorum* und die Ant. *In omnem terram, Clamaverunt iusti, Constitues eos* der ersten Nokturn.

Das Studium dieser Neumenprobe bietet keinerlei Schwierigkeiten. Die zweite Silbe von *tradent* hat den Cephalicus, der hier

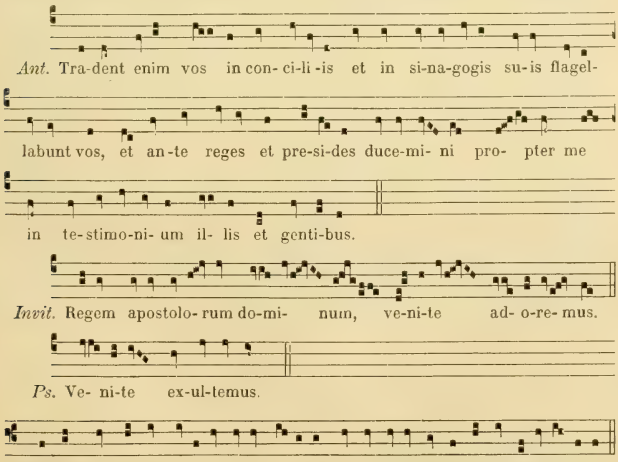
[1] Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 11—19.

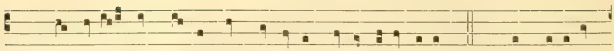
[2] Dies Faksimile ist nach der Reproduktion der Paléographie musicale, t. II, pl. 6, hergestellt.

den Anfangsstrich einbüßt oder, besser gesagt, nicht für die Virga, sondern für das Punctum steht. Die Flexa von *vos* ist durch einen Haken verstärkt worden, den Strophicus. Die erste Silbe von *propter* verbindet das Quilisma mit der Flexa. Der Oriscus erscheint neben der Virga von *illis*.

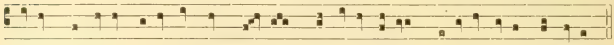
Die Singweise des Invitatorium ist etwas reicher an Gruppenzeichen; so haben wir auf *dominum* eine Virga und Flexa, eine Virga und ein Quilisma postbipuncte, bei welchem die beiden Punkte in einem Zuge dem Virgastriche des Quilisma angefügt sind, und weiter ein Punctum, einen Torculus, einen Pes mit Oriscus und Punctum. Das folgende Wort *venite* hat auf der ersten Silbe einen Pes praebipunctis, auf der letzten eine Virga mit einem Quilisma postbipuncte. Bedeutsam ist diese Neumierung noch durch den Verlust der Virga jacens, die überall durch das Punctum ersetzt ist; ein Vorgang, der mit dem 11. Jahrhundert allgemein wird und die Umgestaltung der Neumenrhythmik im Gefolge hatte. Von da werden syllabische Gesänge fast regelmäßig nur mehr mit Virga und Punctum neumiert, statt mit beiden Formen der Virga.

Eine Vergleichung dieser Neumen mit der Fassung der liniierten Codices ergibt für unsere Aufzeichnung die folgende Übertragung:





Ant. Clamave- runt iusti et domi-nus exaudivit e-os. *Ant.* Consti-tu-es



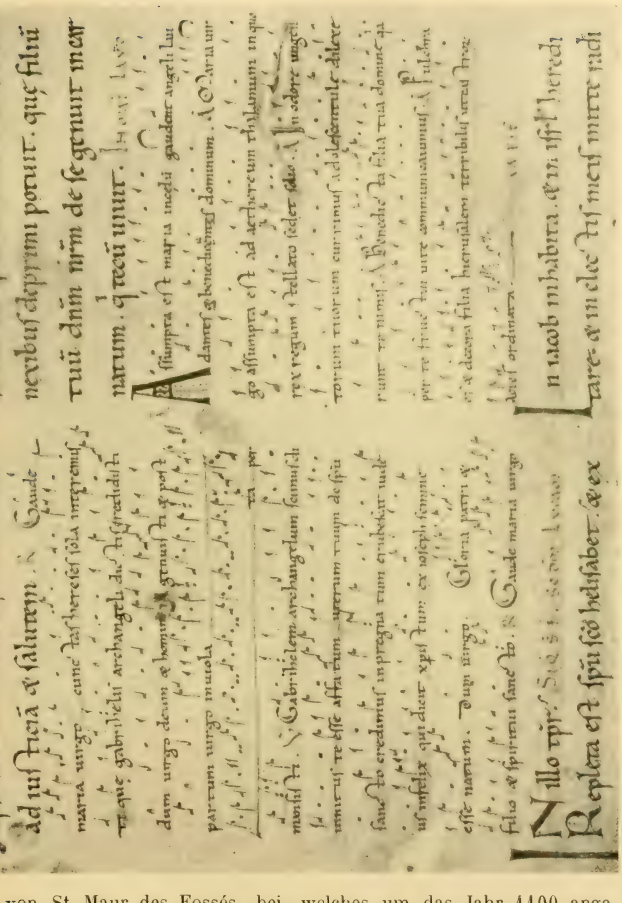
e-os principes super omnem ter-ram, memores erunt nominis tu-i, Domine.

Als Probe **französischer** Neumen folgen aus einem Antiphonale, welches in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Cluny geschrieben wurde, das ℟. *Gaude Maria* und die Laudesantiphonen des Offiziums der Assumptio B. M. V. (s. S. 187).

Das auf der linken Kolonne stehende Responsorium hat die ℣℣. *Gabrihelem* und *Gloria Patri.* Nach dem ersten ℣. ist die Wiederholung des ℟. von *Dum virgo* an und nach dem zweiten die Wiederholung des ganzen ℟. angezeigt. Die Antiphonen der rechten Kolonne sind Ant. *Assumpta est*, Ant. *Maria virgo*, Ant. *In odorem*, Ant. *Benedicta*, Ant. *Pulchra es.*

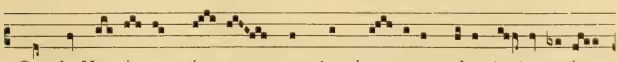
Daß die französischen Neumenschreiber den Calamus beim Schreiben anders hielten als die italischen, geht schon aus der Form der Virga hervor, vergleiche das zweite Zeichen des Wortes *Gaude*. Der Schreiber setzte sein Instrument oben mit leichtem Druck an, der die Verdickung am oberen Ende zurückließ, und zog dann den Strich fast senkrecht nach unten. Das Punctum, das auch hier die Virga jacens aus syllabischen Neumierungen verdrängt hat, ist leicht und bestimmt auf das Pergament gedrückt. Die Zusammensetzungen beider ergeben energische und charakteristische Figuren; nur die liqueszierenden Zeichen des Cephalicus (erstes Zeichen von *Gaude*), des Epiphonus (zweites Zeichen von *archangelum* im ℣. *Gabrihelem*), des Ancus oder Sinuosus (erstes Zeichen von *gaudent* in der Ant. *Assumpta est*) sind zierlicher und runder geschrieben und erinnern an die italischen Formen. Gerade die Verwendung der runden Figuren für die Liqueszenz ist bedeutsam. Die rhythmische Unterscheidung z. B. der beiden Formen des Pes gewinnt der Schreiber auf andere Weise: ist , und = . Dasselbe gilt von den Zusammensetzungen, dem Torculus u. a. Die runde Form konnte dann durch die Liqueszenz in Anspruch genommen werden.

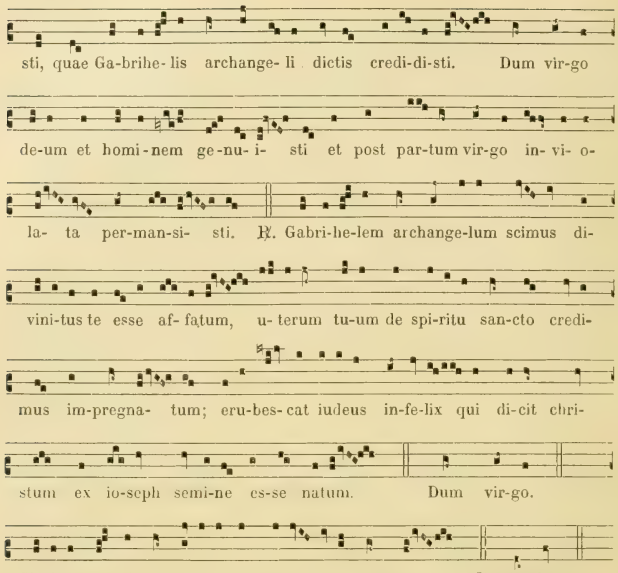
Zum Verständnis dieser Neumen füge ich die Lesart dieser Gesänge nach der Pariser Handschrift lat. 12044, dem Antiphonar



Aus Cod. lat. 12601 der Pariser Nationalbibliothek.
Anfang des 11. Jahrhunderts fol. 85 v.

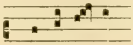
von St. Maur des Fossés, bei, welches um das Jahr 1100 angefertigt worden ist (fol. 57 r.).





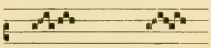
Diese Aufzeichnung entspricht derjenigen in cheironomischen Neumen bis auf die folgenden Abweichungen: Die zweite Silbe des Wortes *virgo* zu Beginn des ℟. hat einen Podatus mit oben angefügtem Oriscus, weiter ein Punctum in der Tiefe und eine Flexa, während die Fassung mit Linien den Zwischenraum zwischen dem zweiten Tone des Podatus und dem tiefen Punctum durch schrittmäßige Bewegung ausfüllt. Der Unterschied beider Lesarten ist fast nur ein graphischer, denn die gleitende und überleitende Natur des Oriscus deutet die Ausfüllung des Intervalles selbst schon an, und so nähert sich die Fassung der liniierten Handschrift der Ausführung, während die neumierte die hergebrachte Schreibweise gibt. Derartigen Dingen begegnet man übrigens beim Studium der alten Codices sehr häufig. — Die erste Silbe von *interemisti* hat eine Clivis und einen Oriscus, der hier, wie auch sonst sehr oft, das liqueszierende Zeichen vertritt. Interessant ist das Zeichen der vierten Silbe desselben Wortes, eine Flexa, deren Schlußstrich in gerader Richtung nach rechts verlängert ist. Man kann es eine

Flexa strata nennen, analog dem Pes stratus[1]; der zweite Ton der Flexa ist verlängert und die Übertragung des liniierten Codex genau. — Die Neumen des Wortes *Gabrihelis* weichen etwas von der Fassung der späteren Handschrift ab und beziehen sich auf die Version



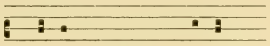
Gabrihe- lis

die in anderen Dokumenten überliefert ist[2]. — Die letzte Silbe von *credidisti* schließt einen Torculus an ein Quilisma flexum: die genaue Übertragung könnte diese sein:



-sti oder -sti

Die Handschrift mit Linien schreibt statt des Quilisma flexum einen Scandicus postbipunctis. Auch hier wird von einer eigentlichen Variante nicht gesprochen werden können. Die melodischen Linien sind dieselben, nur ihre Ausstattung ist verschieden. — Das Wort *deum* hat in der älteren Fassung zuerst eine Virga und dann eine Flexa, in der jüngeren zuerst eine Flexa, dann eine Virga:



de- um resp. de- um

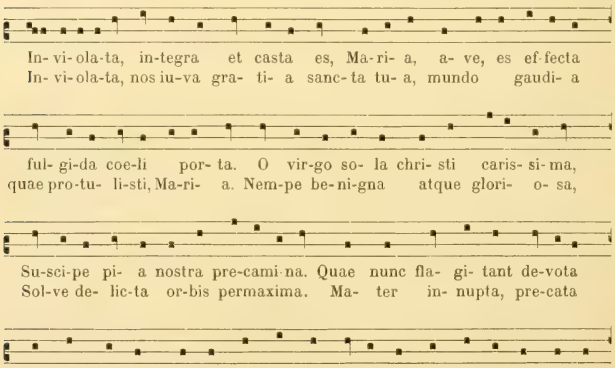
Diese Verschiedenheit erklärt sich daraus, daß die Singweise hier auf dem Tone *c* gewissermaßen rezitiert, und bei derartigen Rezitationen, wie auch in der Psalmodie, die akzentische Hervorhebung einer Silbe auf verschiedene Weise erreicht werden konnte, sowohl durch den Podatus *c-d*, nach welchem die Singweise auf den Rezitationston *c* zurückging, wie auch durch den höheren Ton *d* allein, der dann auf der unbetonten Silbe in sehr wirksamer Weise wiederergriffen wurde. — Die erste Silbe von *genuisti* hat einen Podatus, dem in der jüngeren Handschrift noch ein Ton unten angefügt ist, so daß ein Scandicus sich ergibt. Die dritte Silbe verbindet ein Quilisma und einen Climacus resupinus. Auch hier ist in der Lesart mit Linien das Quilisma ausgefallen. Bemerkenswert ist noch in der älteren Handschrift die Form des

[1] Wir werden dieses Zeichen unter den sanktgallischen Neumen wiederfinden.

[2] Vgl. die Lesart Dom Pothiers im Processionale monasticum, Solesmes 1893, p. 147.

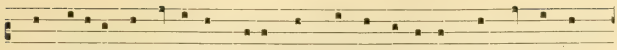
Climacus resupinus, der wie in italischen Codices ganz in einem Zuge geschrieben ist und so eine interessante komplexe Figur gibt, Quilisma descendens und Virga. — Die erste Silbe von *partum* hat einen Torculus, dessen beide ersten Stufen in der Handschrift mit Linien auf dieselbe Höhe gebracht sind.

Das lange Melisma auf der vierten Silbe von *inviolata* kann nicht überraschen, wenn man bedenkt, daß der responsoriale Gesang als ursprünglicher Sologesang von Anfang an eine große Neigung zu melismatischer Melodiebildung besitzt und man es zumal in Frankreich liebte, das letzte R. der Nokturn an Festtagen möglichst glänzend einzurichten. Man legte diesem Melisma auch Texte unter, die auf den Tag Bezug hatten; so ist dasselbe in der zweiten Handschrift behandelt, die den Tropus *Inviolata* eigens notiert. Derselbe bildete im ganzen späteren Mittelalter, zumal in den französischen Gegenden[1], einen überaus beliebten Gesang zur Gottesmutter und wird noch heute vielfach daselbst gehört. Der ursprüngliche Text ist *Inviolata, nos iuva gratia sancta tua:* eine spätere Hand hat dem Cod. 12044 den darüberstehenden *integra et casta es Maria* hinzugefügt[2]; dieser zweite Text ist auch bis heute in Verwendung.

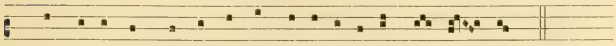


[1] In Deutschland waren diese Tropen weniger heimisch; in St. Gallen z. B. sang man das R. *Gaude* ohne das Melisma und ohne die Tropen, vgl. Cod. 390, p. 118. Hier steht es im Offizium der Purificatio, nicht der Assumptio.

[2] Vgl. Bd. I, S. 293.

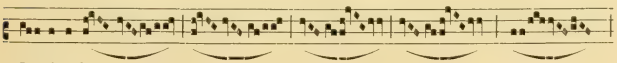


per precata dul-cissi-ma Nobis con- ce- dis ve-ni- am per se- cu- la.
o regina, per-ci-pi- at Regna plebs de- vo- ta coe- le- sti- a,

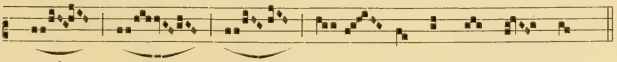


O be-ni-gna, quae so- la in- vi- o- la-ta per-man-si- sti.
Quae be- a- ta atque be-ne- dicta per-man-si- sti.

Die melodische Behandlung des Tropus oder der Prosa, wie er auch genannt wurde, ist diese: alle Gruppenzeichen des Melisma wurden in Einzelzeichen aufgelöst und dann jedes derselben mit einer einzigen Silbe versehen, bis die Weise am Ende mit *permansisti* in den Text des ℟. und in die ursprüngliche Melodie zurückläuft. Nach diesen Angaben läßt sich die Neumierung ohne Linien mit Hilfe der Prosa *Inviolata* unschwer verstehen. Von im vorigen nicht vorkommenden Neumen ist nur der Salicus hervorzuheben, das fünfte und zehnte Gruppenzeichen auf der Silbe *-la-*. Zuerst ist es mit *d-e* wiedergegeben (vgl. *tua*), nachher mit *d-d-e* (vgl. *maria*). Die Wiederholung der Perioden innerhalb des Melisma, die natürlich auch in der Prosa *Integra* zutage treten, erleichtern die Übersicht und die Vergleichung. Die Doppelvirga des Melisma ist beidemal als einfacher Ton wiedergegeben (letzte Silben von *gloriosa* und *permaxima*). Demnach läßt sich das ganze Melisma also in moderne Choralschrift übertragen:



In-vi-o-la- a a¹ b b¹ c

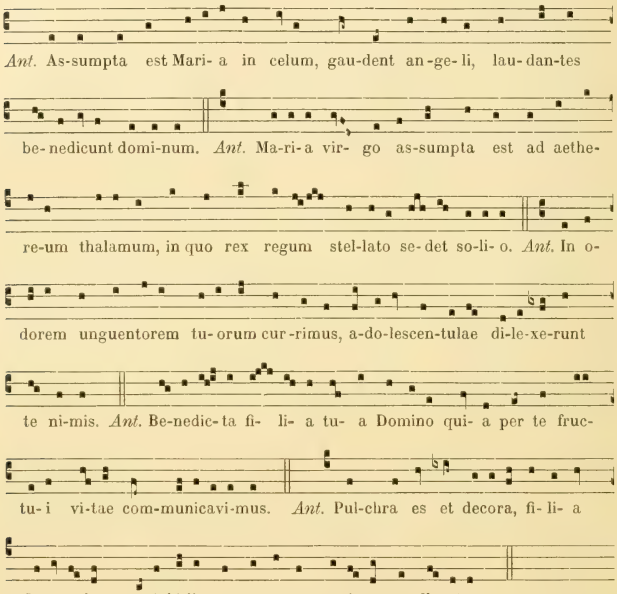


d c¹ d¹ -ta per-man- si- sti.

Das erste Wort des ersten Verses ist in beiden Fassungen mit den Neumen versehen, die es im Responsorium selbst hat. Die erste Silbe von *divinitus* wiederholt in der Neumenfassung den ersten Ton, der in der Fassung mit Linien nur einmal steht. Die anderen Varianten erklären sich nach dem Vorausgegangenen von selbst. Nur der ℣. *Gloria Patri* schließt sich in der nur neumierten Fassung der gewöhnlichen Lesart der Responsoriumspsalmodie

des 6. Tones an, während die Handschrift mit Linien eine eigene, dem ersten ℣. nachgebildete Formel aufweist[1].

Zum Verständnis der Neumen der Antiphonen[2] wird es ausreichen, wenn ich aus derselben Handschrift 12044 die Fassung auf Linien mitteile.

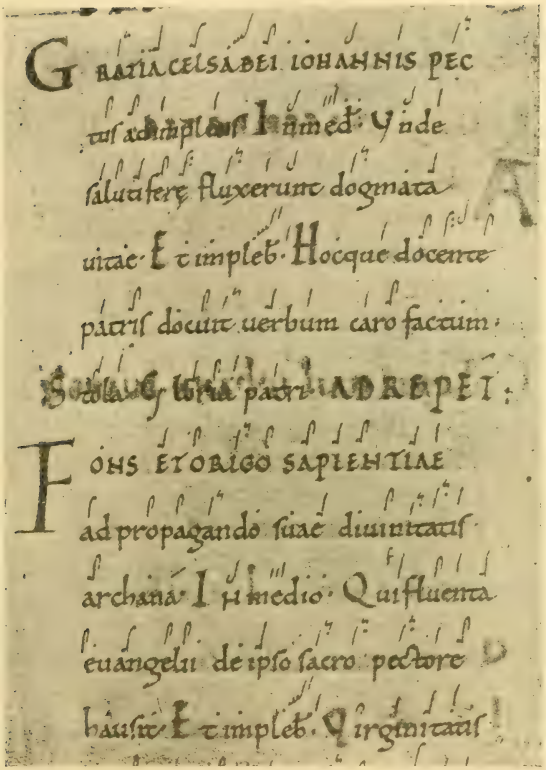


Als Probe **irisch-angelsächsischer** Neumen[3] folge eine Seite aus dem Troparium von Winchester:

[1] Man vgl. über das ℟. *Gaude Maria* und die Prosa *Inviolata* die schönen Bemerkungen Dom Pothiers in der Revue de chant grégorien von Grenoble, 1893, No. 2, p. 20 ff., und 1898, No. 12, p. 190 ff.

[1] Dieselben sind so geschrieben, daß ihre Stellung zuweilen den Gang der Melodie in die Höhe und Tiefe wiedergibt, und weisen auch dadurch auf eine spätere Zeit.

[3] Eine ältere Neumierung dieses Typus vgl. S. 202 ff. aus Cod. 169 der Leipziger Stadtbibliothek.



Aus Cod. 473 der Corpus-Christi Bibliothek zu Cambridge[1]**.**
11. Jahrhundert.

Die Virgastriche zeichnen sich durch geradlinigen und energischen Zug aus; beim Climacus und ähnlichen Zusammensetzungen wird ihre obere Spitze etwas nach rechts geneigt. Bei der Flexa erreicht der zweite nach unten gerichtete Strich nur die Mitte des ersten Striches, der Virga; sie gleicht darin der Flexa der fran-

[1] Vgl. Paléographie musicale, t. III, pl. 179.

zösischen Codices, nur endet sie nicht, wie diese, in einen nach rechts geneigten Punkt, sondern in sanftem Striche auslaufend. Auch der Pes ist mit der französischen Form verwandt, indem der erste Gravisstrich mit dem folgenden Acut fast in einem rechten Winkel zusammentrifft. Die liqueszierende Form des Pes dagegen beginnt mit einer Rundung, der sich einfach der Virgastrich anfügt; sie sieht aus wie die umgekehrte Flexa. Wie in manchen italischen und den französischen Handschriften, so vertritt auch hier der runde Pes seine liqueszierende Form. Interessant ist noch die Bildung des Torculus; der erste Virgastrich wird kurz gehalten, der zweite dagegen kühn in die Höhe gezogen. Das Quilisma strebt auch hier in einer nach oben geneigten Linie empor. Der Oriscus endlich, der auch im Salicus dessen zweiten Bestandteil vertritt, ähnelt wieder der französischen Form.

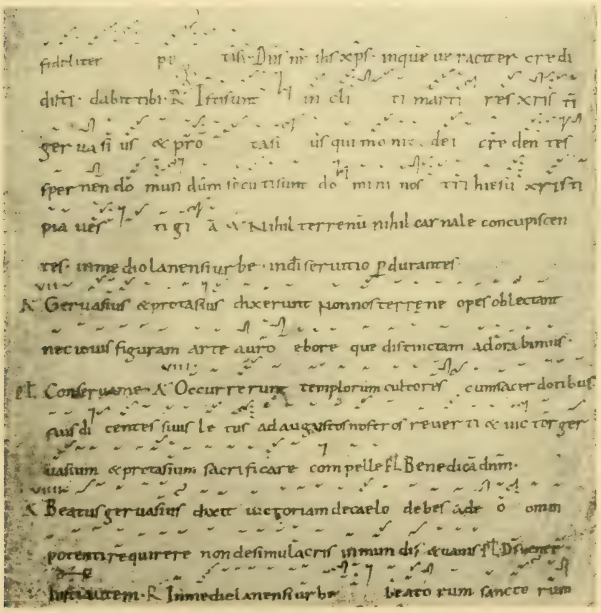
Der Schreiber dieser Neumen kennt wie derjenige der vorigen Neumierung als Einzelzeichen nur die Virga und das runde Punctum, nicht mehr die Jacens; es stimmt das zu seinem Alter. Auch zusammengesetzte Zeichen, wie der Scandicus, Climacus u. a. verwenden nur das runde Punctum. Von den auf unserer Seite sich hier und da findenden Buchstaben wird noch die Rede sein. Im allgemeinen ist für diese Neumenspezies die Bestimmtheit der Striche, mehr aber noch die Gefälligkeit der Formen charakteristisch, sowie die unverkennbare Verwandtschaft mit den französischen, sowie den italischen Neumen. Von den beiden rhythmischen Varianten des Pes ist diejenige bevorzugt, die beide Striche im Winkel aneinanderstoßen läßt und zwei lange Töne bedeutet. Andere Handschriften englischer Herkunft setzen auch zwei Virgen senkrecht übereinander[1]: ⁄ . Die Form des Pes mit kurzem ersten Tone wird wie in den französischen Neumierungen durch Punctum und Virga darüber gebildet: ⁄ ; vergleiche unser Faksimile, vorletztes Zeichen der letzten Zeile, dem die andere Form des Pes unmittelbar vorausgeht.

Eine Gruppe von alten Gesangbüchern macht von einer Notierung Gebrauch, die man als die **Metzer Neumen**[2] bezeichnet. Bekanntlich war die Kirche von Metz bereits unter Chrodegang,

[1] Vgl. die Paléographie musicale, t. III, pl. 178, Zeile 6, auf *mea*.

[2] Ich habe in der ersten Auflage nach dem Vorgange der Paléographie musicale die Metzer Neumen als »Punktneumen« besonders behandelt. Diese Scheidung ist aber nicht notwendig. Genau besehen gibt es überhaupt keine Punktneumen in dem Sinne, daß die Virga überall durch das Punctum ersetzt sei. Selbst die aquitanischen Neumen verzichten nicht auf die Virga, die sie zur Darstellung rhythmischer Längen nötig haben.

in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, ein Zentrum römischer Gesangspflege im Norden. Bis ins 12. Jahrhundert hinein galt sie für den Hort echt römischer Praxis[1]. Aus ihr ging ein Neumentypus hervor, der sich nicht nur die im nächsten Umkreis gelegenen Gegenden eroberte; er drang bis weit nach Nordfrankreich und auf der anderen Seite bis nach Süddeutschland. Wir begegnen Büchern mit Metzer Neumen in Gegenden, die man bisher immer als von St. Gallen abhängig betrachtet hat. Vielleicht verbreiteten sie sich dort, wo die Chrodegangische Kanonikerregel angenommen wurde.



Aus Cod. Regin. 466 der Vaticana in Rom. saec. X—XI.

Vorliegende Neumen, welche Gesänge aus dem Offizium der heiligen Gervasius und Protasius notieren, sehen auf den ersten

[1] Vgl. Bd. I dieses Werkes, S. 233 und 243.

Blick befremdlich aus, lassen sich aber unschwer bestimmen. Das Zeichen für einen einzigen Ton ist die Jacens. Aus ihr ist der Pes, der Scandicus und Climacus gebildet, gelegentlich auch die Flexa. Doch kommt diese auch in der älteren Form vor, ebenso der Porrectus und Torculus. Am einfachsten wird es sein, wenn die ersten Zeilen der Reihe nach hier erklärt werden.

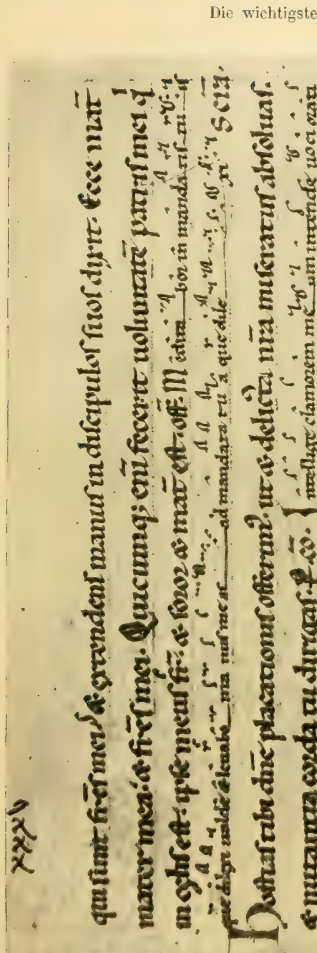
Zeile 1: *Fideliter petis*, *Fi-*: Jacens, die hier eine gewundene Form hat, aber vom Punctum sich deutlich abhebt; *-de-* Podatus, dessen oberer Bestandteil, die Virga, einem Pes der anderen Neumenfamilien nicht unähnlich ist; *-li-* Jacens, *-ter* Scandicus subbipunctis und Quilisma subbipuncte. Der zweite der Punkte ist jedesmal durch eine Jacens dargestellt. Der Haken ☇ steht in den Metzer Handschriften sowohl für das Quilisma, wie in unserem Falle, als auch beim Oriscus und Pressus. Die Silbe *pe-* hat einen Scandicus subbipunctis resupinus, *-tis* eine aus zwei untereinanderstehenden Jacentes gebildete Flexa, deren beide Töne demnach lang sind. Die Anordnung der Punkte bei absteigenden Tonverbindungen gehört zur Eigentümlichkeit der Metzer (und, wie wir sehen werden, der aquitanischen) Neumen: steigende Tonreihen sind in einer nach rechts geneigten, aufsteigenden Richtung geschrieben, fallende setzen die Punkte senkrecht untereinander.

Zeile 2: *Isti sunt incliti martires christi. Is-* und *-ti* haben eine Jacens, *sunt* einen Pes, eine in ihre Bestandteile aufgelöste einfache und eine Doppelflexa, deren Teile in einem Zuge geschrieben sind; *in-* Pes, *-cli-* Pes subbipunctis, Torculus, einen in zwei Jacentes oder Virgen aufgelösten Pes, *-ti* Jacens, *mar-* Scandicus, *-ti-* Flexa und Quilisma flexum, *-res* Pes, *chri-* Torculus und Climacus resupinus, *-sti* Jacens. In Zeile 3 genügt es, auf das Quilisma flexum resupinum der dritten Silbe von *protasius* hinzuweisen, sowie auf die Verbindung von Porrectus und Torculus am Ende der Zeile.

Ein Beispiel dieser Neumierung aus späterer Zeit ist das folgende auf S. 197.

Das Missale plenarium, dem dieses Faksimile entnommen ist, stammt aus dem 12.—13. Jahrhundert und bietet auf der vorliegenden Partie an Gesangstücken das Offertorium *Meditabor* und die Communio *Intellige* vom Mittwoch nach dem ersten Fastensonntag, sowie den Introitus *Confessio* des folgenden Tages.

Das Grundzeichen, die Jacens, ist in energischem Federzug von unten erreicht und neigt sich etwas nach rechts; sie steht überall, wenn eine Silbe nur einen Ton hat. In der Bistropha und Tristropha ist es deutlich erkennbar, man vergleiche die Bistropha auf der dritten Silbe von *meditabor* u. a. Auch das erste Zeichen



Cod. lat. 360 der Trierer Stadtbibliothek.
fol. 35 v. obere Hälfte. c. 1200.

der letzten Silbe von *mandatis* ist eine Bistropha, nur sind die beiden Bestandteile hier hart aneinandergerückt; desgleichen das erste Zeichen der zweiten Silbe von *levabo*, das Zeichen auf *que*.

Regelmäßig erhält das letzte Punctum an der linken Seite in diesem Falle einen kleinen von unten kommenden Strich und wird zur Virga.

Ähnliches trifft bei dem Scandicus und dem Climacus zu. Hier ist das letzte Zeichen besonders ausgezeichnet; beim Scandicus das höchste, beim Climacus das tiefste, und zwar schließen sie mit einer Virga ab; vergleiche das Zeichen der ersten Silbe von *mee* (Com. *Intellige*) und das erste Zeichen der ersten Silbe des ersten *meus*.

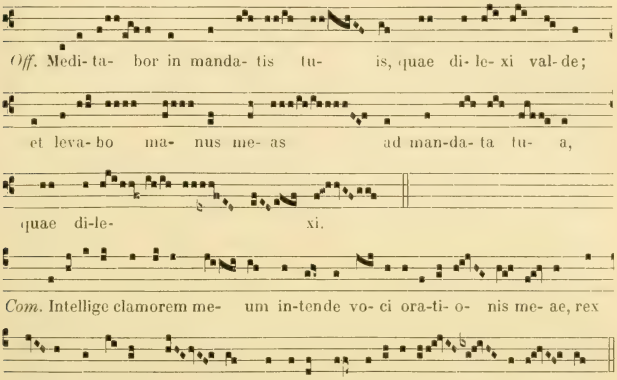
Charakteristisch ist auch das Zeichen für den Podatus, vergleiche das erste Zeichen der ersten Silbe von *manus*, das Zeichen der zweiten Silbe desselben und der ersten Silbe des folgenden Wortes; ebenso dasjenige für die Flexa, die von ihrer eigentümlichen Form den Namen Flexa cornuta erhalten hat; vergleiche das Zeichen der zweiten Silbe von *tuis*, der ersten Silbe von *valde*. Desgleichen die Zusammensetzungen beider, der Torculus, vergleiche das letzte Zeichen der dritten Silbe von *meditabor*, das Zeichen der zweiten Silbe von *mandatis*; der Porrectus, der ebenfalls den Beinamen cornutus hat, vergleiche die erste Silbe von *voeis* (Com. *Intellige*), die letzte von *orationis* (ebenda).

Die anderen zusammengesetzten Zeichen bedürfen keiner weiteren Erklärung. Es fehlen in diesen Aufzeichnungen, und ganz allgemein in den Metzer Neumen, die eigenen Zeichen für den Oriscus, den Salicus, den Franculus und den Pressus; letzterer wird oft durch eine Bistropha flexa ersetzt. Erhalten sind dagegen einige liqueszierende Zeichen, die liqueszierende Tristropha, so im Intr. *Confessio* auf der ersten Silbe des ersten Wortes und des Wortes *magnificentia*, der Cephalicus auf der ersten Silbe des zweiten *cantate* im V., die liqueszierende Flexa auf der ersten Silbe von *omnis* (ebenda).

Um dem Leser das Verständnis dieser merkwürdigen Neumen zu erleichtern, sei hier noch die Neumierung des Intr. *Confessio* im einzelnen durchgenommen: *Con-* Punctum, Bistropha liquescens, *-fes-* Jacens, *-si-* Podatus, *-o* Jacens. *Et pul-* je eine Jacens, *-chri-* Bistropha, Flexa, *-tu-* Flexa praebipunctis, *-do* Porrectus postbipunctis resupinus. *In* Podatus. *Con-* Jacens, *-spec-* Scandicus und Flexa, Bistropha, Porrectus, *-tu* Podatus. *E-* Torculus, *-ius* Torculus resupinus, Tristropha. *Sanc-* Jacens, *-ti-* Jacens, *-tas* Tristropha. *Et* Jacens. *Ma-* Punctum, Bistropha liquescens, *-gni-* Jacens, *-fi-* Jacens, *-cen-* Jacens, Tristropha, *-ti-* Flexa, *-a* Scandicus postbipunctis, Torculus resupinus, Tristropha. *In* Bistropha. *Sanc-* Bistropha, *-ti-* Bistropha, *-fi-* Punctum, *-ca-* Scandicus, *-ti-* Punctum, *-o-* Punctum, Podatus postbipunctis, *-ne* Flexa. *E-* Torculus

liquescens, *-ius* Jacens. Der Psalmvers bedarf nach dem Vorstehenden keiner Erklärung.

In neuere Choralschrift umgeschrieben lauten die beiden ersten Gesänge folgendermaßen:



Es ist zweifellos, daß bei den verschiedenen Formen desselben Zeichens rhythmische Dinge im Spiele sind. Punctum ., Jacens ⌐ und Virga ⌐ besitzen ohne Zweifel die althergebrachte Bedeutung, jenes eines kurzen Tones, diese beiden eines längeren. Demgemäß wird man auch zusammengesetzte Figuren zu deuten haben, den Climacus ⁝ (drei kurze Töne), ⁝ (zwei kurze und einen langen), ⁝ (drei lange); den Scandicus ⌐ (zwei kurze und einen langen), und ⌐ (drei lange Töne). Außerdem kennen die Metzer Neumen, wie die obigen Proben deutlichmachen, noch verschiedene Arten des Pes, der Flexa, des Torculus und des Porrectus ohne Punkte.

Pes ⌐ und ⌐ Torculus ⌐ und ⌐
Flexa ⌐ und ⌐ Porrectus ⌐ und ⌐

Man könnte vermuten, die in einem Zuge geschriebenen Zeichen forderten einen Legatovortrag, die getrennten das Staccato. Möglich wäre aber auch, daß diese rhythmisch wohl gleichbedeutenden Figuren sich melodisch unterscheiden, und zwar scheint das zusammenhängend geschriebene Zeichen für größere Intervalle, das aufgelöste für kleinere gebraucht worden zu sein, jenes für

melodische Sprünge, dieses für Schritte, also ganzen oder halben Ton. Die Vergleichung Metzer Neumierungen mit späteren, die die Intervalle fixieren, führt zu dieser Vermutung.

Am interessantesten haben sich die Neumen in den Gegenden deutscher Zunge entwickelt.

Man stellt den Hergang gewöhnlich so dar, daß die deutsche Neumengeschichte im Kloster St. Gallen ihren Ausgangspunkt nehme, welches seinerseits in allen den Kirchengesang betreffenden Dingen unmittelbar von Rom abhängig sei. Diese Auffassung hat zuers in dem für seine Zeit so überaus verdienstvollen Werke des P. Anselm Schubiger »Die Sängerschule St. Gallens« (Einsiedeln 1858) eine bedeutsame Vertretung gefunden; sie beherrscht dann die ganze Choralforschung bis auf die Gegenwart, und französische wie deutsche Gelehrte huldigen ihr. Die Entdeckung des sanktgallischen Codex 359 durch J. Sonnleithner, 1827, hat bekanntlich die Aufmerksamkeit auf die reichen handschriftlichen Bestände der Bücherei des alten Klosters gelenkt, und seither gelten die sanktgaller Neumendokumente nicht nur als die ältesten und wichtigsten diesseits der Alpen, sondern auch als die berufensten und reinsten Träger der liturgisch-gregorianischen Überlieferung. Diese Annahme, die zudem durch die sanktgallischen Geschichtschreiber eine wichtige Stütze erhielt, war erklärlich, solange der Kreis der bekannten Neumenhandschriften deutscher und anderer Herkunft noch eng gezogen war. Seitdem hat sich die Sachlage geändert. Wir sehen viel weiter und können unsere Untersuchungen an einem ungleich größeren Dokumentenschatze anstellen. Wir kennen schon heute zahlreiche Neumendenkmäler zumal italischer, auch römischer Herkunft und vermögen der Frage, ob St. Gallen seinen Gesang ausschließlich von Rom erhalten habe, mit mehr Zuversicht entgegenzutreten. Wir besitzen auch genügend zahlreiche Dokumente deutschen Ursprunges, um die Anfänge der deutschen Choraltradition in einer Weise festzustellen, die den Grundsätzen geschichtlicher Forschung entspricht.

Da die ersten Missionare Deutschlands aus den Inseln im Nordwesten Europas kamen, so ist die Vermutung unabweisbar, daß die älteste liturgische Gesangspflege in Franken und Alemannien unter dem Einfluß der irischen und angelsächsischen Praxis gestanden hat[1]. Ihre Ein-

[1] Seit dem Konzil von Cloveshoe 747 war diese in allem der römisch-gregorianischen konform, soweit wenigstens der Gesang in Betracht kommt. Vgl. Bd. I dieses Werkes, S. 230.

wirkung muß sich auch auf die liturgische Notierung erstreckt haben. Sogar St. Gallen pflegte ja lebhafte Beziehungen zum Inselreich, und unter den Gesangsmeistern aus der ersten Zeit des Klosters, von denen eine dunkle Kunde zu uns drang, begegnen wir Mönchen aus jenen Gegenden, wie Marcellus, dem Lehrer des Notker Balbulus[1].

Die bisherige Neumenforschung hat die Neumendenkmäler deutscher Herkunft übersehen, die nicht in St. Gallen hergestellt worden sind oder nicht die dortige Neumenspezies angenommen haben[2]. Deutsche und sanktgallische Neumen gelten noch heute für eine und dieselbe Sache. Doch haben sich zum Glück einige wenige Neumierungen erhalten, die außerhalb allen Zusammenhanges mit St. Gallen stehen. Gerade sie sind geeignet, über die älteste Neumengeschichte der nördlich von den Alpen gelegenen Gegenden Licht zu verbreiten. Das wichtigste ist der bisher wenig bekannte, aber geradezu unschätzbare Codex 169 der Leipziger Stadtbibliothek, der um das Jahr 900 geschrieben ist. Seine einzigdastehende Bedeutung, wie der Umstand, daß bisher niemand ihm die gebührende Beachtung geschenkt hat, rechtfertigen eine ausführlichere Beschreibung der Handschrift.

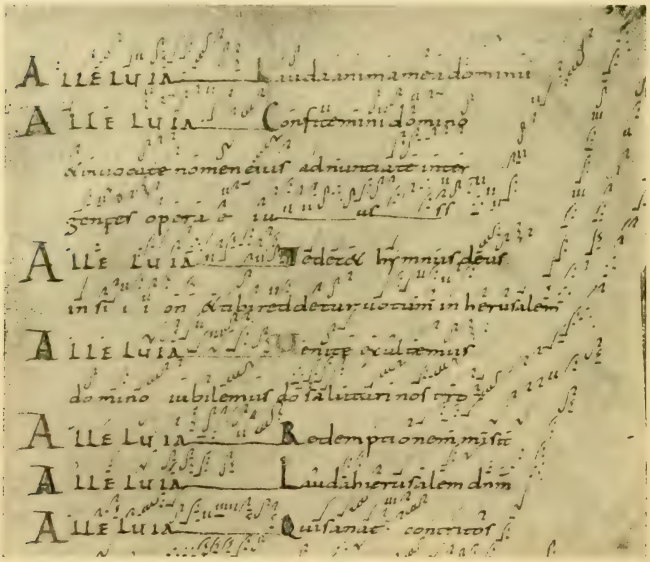
Sie gilt wohl mit Unrecht als das Autograph des Tonars des Regino von Prüm; nicht ihre Herstellungszeit, wohl aber ihr Inhalt weist diese Annahme zurück. Zwar enthält sie den bekannten Brief des Regino an den Erzbischof Ratbod von Trier, aber nicht den Tonar, sondern eine andere ähnliche Katalogisierung der liturgischen Gesänge. Ihr Wert für die Feststellung des Bestandes des liturgischen Gesanges im 10. Jahrhundert ist darum freilich nicht geringer. Im einzelnen ist der Inhalt der folgende:

Fol. 1—2 nichts Liturgisch-Musikalisches. F. 3 Antiphonen, späterer Zusatz. F. 4: *Incipit epistola de armonica institutione missa ad rathbodum archiepiscopum treverensem. A reginone presbytero.* F. 33 v. *Explicit epistola de armonica institutione. Incipiunt octo toni musicae artis cum suis differentiis.* Hier stehen die acht byzantinischen Memorierformeln *Nonannoeane*, *Nocais* usw. neumiert: unter jeder die entsprechende lateinische Psalmformel der Antiphonie des Offiziums, durch *Gloria saeculorum amen* angedeutet und neumiert; dann die verschiedenen Divisiones (= differentiae) der Psalmtöne, mit je einer dazugehörigen Antiphon. F. 34 v eine kurze

[1] Vgl. ebenda, S. 250.

[2] Auch die Paléographie musicale beginnt die Reihe deutscher Codices mit den sanktgallischen.

theoretische Abhandlung über die Tonarten (deren hier zwölf angeführt werden!). F. 36v *Alleluja per singulas dominicas.* F. 44 die *Tractus* und einige andere Gesänge. F. 51 v: **Incipit breviarium nocturnale per circulum anni in laude dei canendum.** *Feliciter deo gratias. Dicite christicolae* HEIA. F. 52 beginnt dann dies Breviarium, ein Katalog der Offiziumsgesänge, so wie sie der Reihe nach im Offizium aufeinanderfolgen, vom 1. Adventsonntage angefangen. F. 148 enthält noch einige Zusätze von späterer Hand. F. 149, das letzte der Handschrift, ist ganz unbeschrieben.



Aus Cod. 169 der Stadtbibliothek zu Leipzig.
c. 900.

Die Textbuchstaben haben die karolingische Form, die Neumen ähneln in unverkennbarer Weise den bisher besprochenen. Die zarten Striche bringen sie in besonders nahe Beziehung zu den irisch-angelsächsischen, wenn auch Anlehnungen an die französischen nicht fehlen. Die Flexa endet, wie die französische, in einer kleinen

Verdickung; die beiden Formen des Pes und ähnlicher Figuren sind deutlich zu unterscheiden, wie auch, wennschon seltener, die Erweiterung eines Pes u. a. durch Puncta oder Jacentes. Das Quilisma windet sich, wie in den irisch-angelsächsischen Neumen, in drei nach rechts aufsteigenden aneinandergefügten kleinen Bögen. Die Tristropha besteht wieder aus drei kleinen Parallelstrichen.

Auch das Trigon erscheint in den allelujatischen Jubili, so in Zeile 4 auf der zweiten Silbe des Wortes *eius*. Das letzte Zeichen der ersten Silbe von *gentes* in derselben Zeile ist eine liqueszierende Flexa, die hier direkt an ein mozarabisches Zeichen erinnert und damit an die armenischen Neumen (Pathuth). Der Climacus endlich kommt sowohl in der gewöhnlichen Form vor, in welcher einer Virga mehrere selbständige Punkte folgen, als auch in der zusammengezogenen, in welcher die Punkte als Striche an die Virga angeschlossen sind, nach Art eines Quilisma descendens.

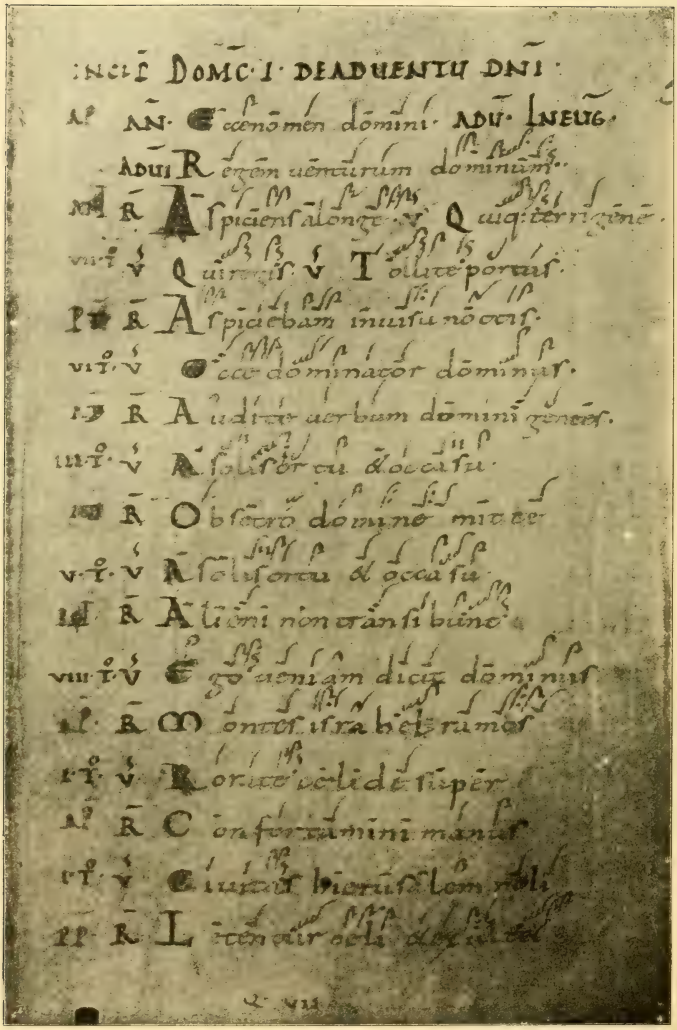
Der Text ist augenscheinlich nicht von demselben Schreiber hergestellt worden, wie die Neumen; wenigstens nimmt er auf die Eintragung der Tonzeichen keinerlei Rücksicht. So kommt es vor, daß der Neumenschreiber nicht den genügenden Raum für die Tonzeichen vor sich hatte, wenn eine Silbe mehrere Zeichen erhalten sollte. Er half sich damit, daß er innerhalb der Zeile die Zeichen übereinanderstellte, die sonst nacheinander hätten geschrieben werden müssen. Oder er führte die melodische Aufzeichnung am Ende der Zeile in die Höhe und benutzte so den freigelassenen Rand.

Um die Einrichtung des Breviarium nocturnale deutlichzumachen, folge hier noch dessen erste Seite (s. S. 204).

Links am Rande sind die Tonarten angegeben, denen die Gesänge angehören, und zwar in doppelter Bezeichnung. Zeile 2, 4 und alle anderen geraden Zeilen haben Buchstabenverbindungen, Zeile 5, 7 und die anderen ungeraden haben lateinische Ziffern mit der Abkürzung von *tonus*. Die Buchstabenverbindungen bestehen jedesmal aus zwei Buchstaben; der erste ist A = authenticus, oder P = plagis; der zweite P = protus, D = deuterus, T = tritus, t T (doppeltes T) = tetrardus. Die Zifferbezeichnung der ungeraden Zeilen hätte fehlen können, denn sie stehen immer vor den Versen von Responsorien; ihre Psalmformel ist aber schon mit der Angabe der Tonart des Responsoriums bestimmt. Der Text dieser Seite ist demnach folgendermaßen zu übertragen:

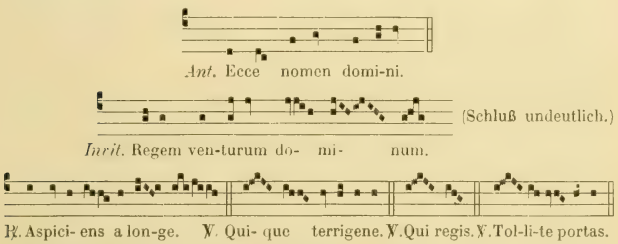
Incipit Dominica I. de Adventu Domini.

Aut. Prot. Ant. *Ecce nomen domini.* Ad Vesperas. In Evangelio. Ad Vi (= Invi)tatorium. *Regem venturum dominum.*



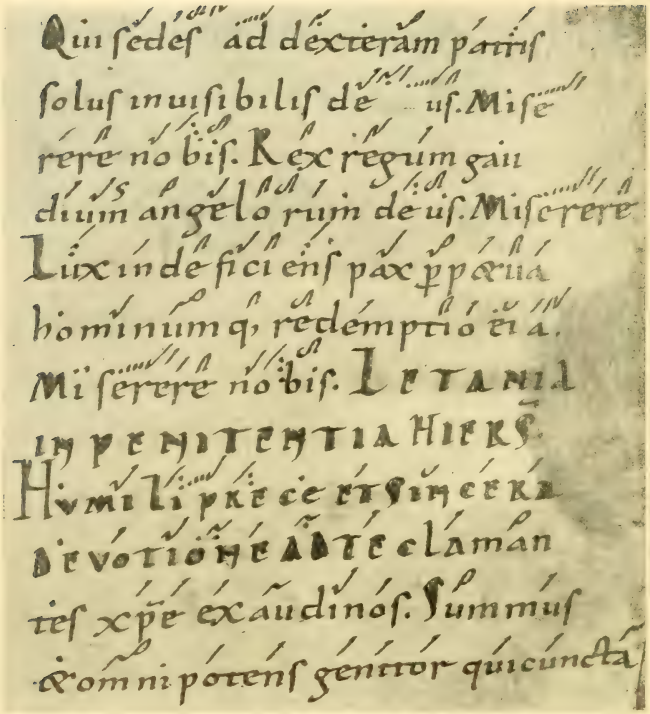
Aut. Tetr.	℟.	*Aspicions a longe.* ℣. *Quique terrigene.*
VII. tonus.	℣.	*Qui regis.* ℣. *Tollite portas.*
Plag. Trit.	℟.	*Aspiciebam in visu noctis.*
VI. tonus.	℣.	*Ecce dominator dominus.*
Aut. Deut.	℟.	*Audite verbum domini gentes.*
III. tonus.	℣.	*A solis ortu et occasu.*
Aut. Trit.	℟.	*Obsecro domine mitte.*
V. tonus.	℣.	*A solis ortu et occasu.*
Plag. Tetr.	℟.	*Alieni non transibunt.*
VIII. tonus.	℣.	*Ego veniam dicit dominus.*
Aut. Prot.	℟.	*Montes israhel ramos.*
I. tonus.	℣.	*Rorate celi desuper.*
Aut. Prot.	℟.	*Confortamini manus.*
I. tonus.	℣.	*Civitas hierusalem noli.*
Plag. Prot.	℟.	*Letentur celi et exultet.*

Die ersten vier Zeilen aus Dokumenten mit Linien übertragen:



Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir in dem Leipziger Codex 469 ein Denkmal der ältesten liturgischen Gesangspraxis in Deutschland besitzen. Seine Neumen weisen nicht auf Italien hin, sondern auf irisch-angelsächsische Vorbilder. Er erweist die ursprüngliche Abhängigkeit der deutschen gregorianischen Übung nicht direkt von Italien oder von Rom, wie man bisher immer angenommen hat, sondern von denjenigen Männern, die das Frankenland und Alemannien christianisiert haben, und deren Väter im 7. und 8. Jahrhundert mit der Cantilena Romana bekannt gemacht worden waren.

Die Nachahmung fremden Vorbildes ließ um so eher nach, je mehr die kirchlichen Einrichtungen der neubekehrten Gegenden erstarkten. Eine Handschrift aus dem Kloster Lorsch am Rhein aus dem 10. Jahrhundert, die sich heute in der Vatikanischen Bibliothek befindet, zeigt einen eigenen Neumentypus.

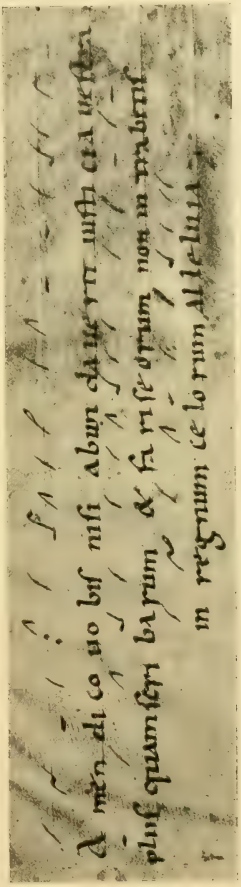


Aus Cod. Palat. lat. 489 der Vatikan. Bibliothek in Rom. 10.—11. Jahrhundert.

Vorliegende Seite beginnt mit dem Schluß eines tropierten Agnus dei und fügt daran den Gesang *Humili prece*. Die Neumen zeichnen sich durch Klarheit und saubere Ausführung, noch mehr aber durch ihre selbständige Gestaltung aus. Als Einzelzeichen kommen der Punkt und die Virga vor, die Jacens erscheint auch nicht mehr in zusammengesetzten Zeichen, wie dem Climacus, Scandicus. Das Quilisma hat noch nicht die für die sanktgallischen Neumen charakteristischen Windungen, sondern besteht in der unteren Hälfte aus nebeneinandergestellten kleinen Strichen. Der Pressus und Oriscus

haben schon die ausgesprochene, durch St. Gallen verbreitete Form; desgleichen begegnet das nur in fränkischen Dokumenten vorhandene Zeichen, das aus einer Verbindung von Franculus und Cephalicus besteht, wie in Zeile 6 auf der dritten Silbe von *hominumque*.

Andere Schreiber befolgten bezüglich der Einzelzeichen eine andere Praxis. Die nebenstehende Neumierung schreibt als Einzelzeichen die Virga und die Jacens; dagegen ist in Zusammensetzungen, wie beim Climacus und Scandicus, das Punctum gesetzt. Der Podatus entsteht aus der Verbindung der Jacens mit der Virga. Die Verwandtschaft dieser Neumierung und der vorigen wird durch Zeichen, wie dasjenige der ersten Silbe von *regnum* in Zeile 3, außer Zweifel gestellt. Auch der Franculus ist dafür beweiskräftig.

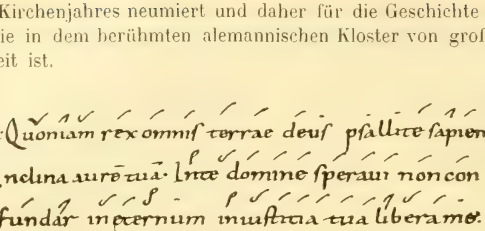


Aus Cod. 9 der Würzburger Universitätsbibliothek, 10. Jahrhundert.

Die späteren cheironomischen Neumendokumente alemannischer Herkunft sind fast ausschließlich von dem Typus beherrscht, den das **Kloster St. Gallen** herausgebildet hat. Die Neumen der dortigen Schreiber zeichnen sich durch ihre Zartheit und Feinheit aus. Auch sie werden sich aus den irisch-angelsächsischen Neumen entwickelt haben. Die sanktgallischen Neumen drangen infolge der kulturellen und kirchlichen Bedeutsamkeit des Klosters in die meisten deutschen Kirchen hinein, bis nach Holland; naheliegende Stätten, Einsiedeln, Rheinau und Zürich, adoptierten sie ohne jede Veränderung.

Das folgende Faksimile stammt aus einer sanktgallischen Handschrift, die alle Psalmverse für den Introitus und die Communio

des Kirchenjahres neumiert und daher für die Geschichte der Psalmodie in dem berühmten alemannischen Kloster von großer Wichtigkeit ist.



Aus Cod. 381 St. Gallen. XI. s.

Die erste Zeile enthält den Versus ad repetendum[1]: *Quoniam rex omnis*, die zweite den ℣. *In te domine speravi* zur Communio *Inclina aurem tuam*: es folgen wieder zwei Verse ad repetendum, die Verse zur Communio *Gustate et videte* und zur (Introitus-)Antiphone *Ecce deus adiuvat*. Nur die Psalmverse sind neumiert, nicht die Angaben der Gesänge, zu denen sie gehören. Als Rezitationszeichen erscheint in der Regel die Virga; das Initium dagegen, die Mediante und die Finalis der Psalmverse benutzen auch andere Zeichen. So beginnt

[1] Vgl. darüber Bd. I, S. 66 und 147.

die erste Zeile (Psalmformel des VI. Modus) mit dem eckigen Pes, dessen Bestandteile Longae sind, es folgt die Flexa und der runde Pes, dessen erster Ton ein kurzer ist. Die Silben *-us* und *psalli-* haben die Jacens, *sa-* die Flexa, *-on-* den Cephalicus, die liqueszierende Ersatzform der Flexa. Die Neumierung des zweiten Verses (Psalmformel des IV. Modus) beginnt wieder mit einem Cephalicus, der von der Flexa gefolgt ist; in der dritten Zeile ist das Zeichen auf *-ter-* bemerkenswert, die liqueszierende Form des Pes. Der Vers *Benedicam domino* von der neunten Zeile an (Psalmformel des III. Modus) hat auf der letzten Silbe von *tempore* das Quilisma in echt sanktgallischer Form, drei nach links geöffnete Haken; die Silbe *in* derselben Zeile trägt Bistropha und Flexa, die letzte Silbe der Zeile *-o* den Pes volubilis. Ganz syllabisch ist die unterste Zeile neumiert (Psalmformel des V. Modus) mit Jacens und Virga.

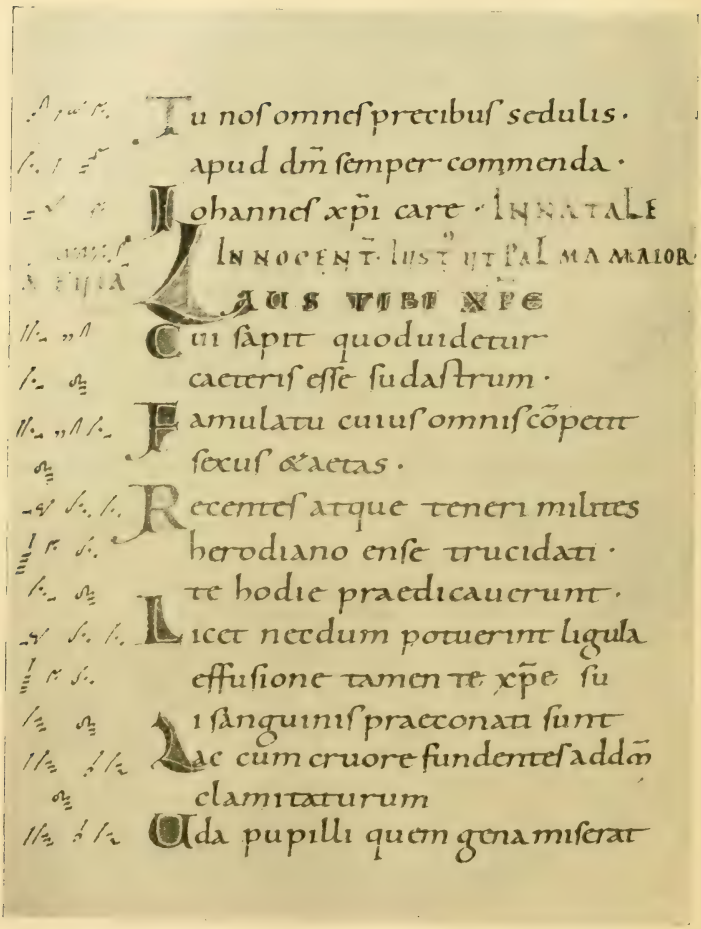
Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß diese Neumenfiguren nicht von den italienischen Formen abgeleitet werden können. Sie sind vielmehr mit den englischen verwandt, obschon sie der selbständigen Züge nicht entbehren, wie der lange Podatus, die Bi- und Tristropha zeigen.

Eine interessante Beobachtung kann man machen, wenn man die beiden sanktgallischen Formen des Pes mit ihrer Übertragung durch die Handschriften mit Linien seit dem 12. Jahrhundert vergleicht. Oft ist der eckige Pes ✓ zur Darstellung eines melodischen Schrittes, also des ganzen oder halben Tones verwendet, der runde Pes ↙ zur Darstellung eines größeren Intervalles, eines Sprunges. Wir haben hier eine Analogie zu dem oben (S. 199) geschilderten Verhalten der Metzer Neumen. Vielleicht wird die Untersuchung eines umfassenden Quellenmaterials noch andere melodische Differenzierungen der Zeichen bloßlegen.

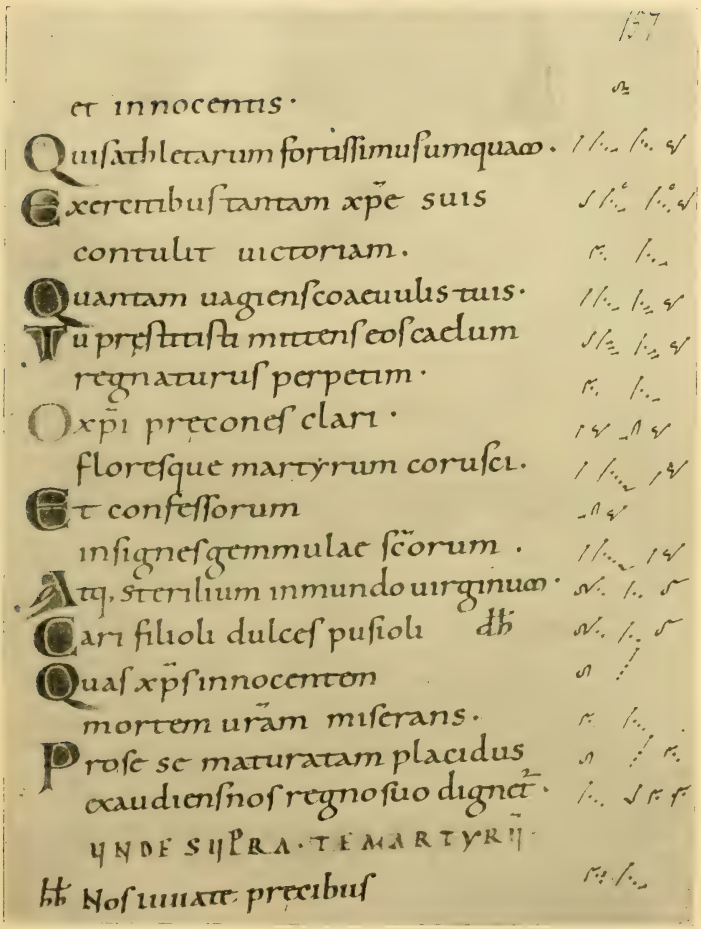
Eine ungleich reichere Neumierung sanktgallischer Herkunft liefert eine Berliner Handschrift aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts (s. S. 210 und 211).

Diese Handschrift, um 1024 für die Kirche von Minden geschrieben, enthält u. a. ein Sequentiar[1], von dem die gegebenen Faksimiles Proben liefern. Sie enthalten den Schluß der Sequenz *Johannes Jesu Christo multum dilecte virgo* und die vollständige Sequenz *In Natali Innocentum* (*Justus ut palma maior*).

[1] Sie hat u. a. auch mehrere Allelujaverse zweistimmig neumiert; fol. 3. ℣. *Dies sanctificatus*, fol. 6. ℣. *Video coelos apertos*, fol. 10 ℣. *Hic est discipulus ille*, fol. 15 ℣. *Vidimus stellam eius*, und zwar handelt es sich in allen diesen Organastücken um dieselben Singweisen. Noch im Graduale Vaticanum haben alle diese Stücke dieselbe Melodie.


Tu nos omnes precibus sedulis ·
apud dm̃ semper commenda ·
Iohannes xp̃i care · IN NATALE
IN NOCENT· lust ut PAL MA MAIOR
LAUS TIBI XPE
Cui sapit quod uidetur
caeteris esse fudas trum ·
Famulatu cuius omnis cõpetit
sexus & aetas ·
Recentes atque teneri milites
herodiano ense trucidati ·
te hodie praedicauerunt ·
Licet necdum potuerint ligula
effusione tamen te xp̃e su
i sanguinis praeconati sunt
Ac cum cruore fundentes addm̃
clamitaturum
Uda pupilli quem gena miserat

Cod. theol. qu. 11 der Kgl. Bibl. Berlin. XI. s. ineuntis. fol. 156 verso.



Cod. theol. qu. 11. der Kgl. Bibl. Berlin. XI. s. ineuntis. fol. 157 recto.

Neu ist hier die Stellung der Neumen; die Zeichen stehen nicht, wie in allen bisherigen Neumierungen, über den Silben, zu denen sie gehören, sondern daneben am Rande, und zwar scheinen die Neumen nicht für alle Silben auszureichen. Das erste Faksimile hat in der obersten Zeile nur vier Zeichen: Scandicus flexus (oder Flexa praebipunctis), Virga, Quilisma (resp. Pes quassus) und Franculus subbipunctis, dagegen zehn Silben. Löst man aber die Gruppenneumen in ihre Bestandteile auf, so ergibt sich, daß ebensoviele Einzelneumen vorhanden sind als Textsilben, und da man dieselbe Beobachtung an allen Zeilen machen kann, folgt, daß wir hier syllabische Melodien haben, die zu Gruppen zusammengeschrieben wurden. Dies seltsame Verfahren hängt mit der Entstehung der Sequenzen zusammen, und ich kann hier auf dasjenige verweisen, was Teil I, S. 254 ff. gesagt wurde.

Die Neumierung selbst ist von ungewöhnlicher Mannigfaltigkeit. Besonders energisch durchgeführt ist die Unterscheidung von Virga jacens und Punctum in Gruppen wie Scandicus und Climacus. Die Virga hat an der oberen Spitze eine leichte Verdickung, zum Zeichen, daß sie von oben nach unten gezogen ist, nicht, wie ursprünglich, von unten nach oben; der Ansatz der Feder hat oben eine punktartige Spitze zurückgelassen. Die beiden Formen des Pes, der eckige und der runde, sind ebenfalls vorhanden. Häufig ist der Pes volubilis: er schließt im zweiten Faksimile nicht weniger als sieben Zeilen ab. Ich erwähne weiter den Torculus longus (erstes Faksimile, zweite Zeile, letztes Zeichen) und mit darangeschlossenen Jacentes (ebenda, sechste Zeile, letztes Zeichen), sowie den Climacus mit gekrümmter Jacens (ebenda, letztes Zeichen der letzten Zeile). Von dem Buchstaben *c* (zweites Faksimile, zweite Zeile) wird später die Rede sein. Sonst hält sich die Neumierung an die uns bisher bekannten traditionellen Zeichen.

Andere sanktgallische Gesangbücher aber, zumal aus etwas älterer Zeit, dem 10. Jahrhundert, machen von der Virga jacens[1], dem Längezeichen, einen interessanten Gebrauch, der spezifisch sanktgallisch ist und weder in den englischen, noch französischen oder italischen Quellen seine Parallelen findet. Hier tritt die Jacens an die Spitze der Virga , neben sich selbst , um die

[1] Der Name Episem für das sanktgallische Längezeichen, der seit längerer Zeit dafür üblich ist, sollte ebenso fallen gelassen werden wie die unglückliche Bezeichnung Punctum planum. Beides sind Bildungen neuerer Zeit und dem Mittelalter unbekannt. Ist es nicht gerechtfertigter, die mittelalterlichen Namen wieder zur Geltung zu bringen, als neue Namen aufzusuchen, die zum Teil überflüssig sind, zum Teil Quelle immer neuer Irrtümer werden?

gewöhnliche Longa noch zu verlängern, in derselben Bedeutung an die Spitze des Pes , der Flexa , an den zweiten Strich der Flexa , zum Torculus und (dieser Torculus steht einigemal in den obigen Faksimiles), zum Porrectus , sowie zum Scandicus , Climacus usw. Sogar die Bi- und Tristropha können einen längeren Ton erhalten , . Endlich kommen noch Formen vor, wie der verlängerte Porrectus, der verlängerte Pes volubilis flexus u. a. Alle diese Zeichen sind für die sanktgallischen Neumenschreiber charakteristisch und verleihen zusammen mit der außerordentlich differenzierten Verwendung des Scandicus und Climacus durch Jacentes diesen Neumen eine Reichhaltigkeit und Subtilität, die von keinem anderen Typus erreicht wird. Eine weitere Spezialität St. Gallens ist die Vorliebe für die Hakenneumen. Wo andere Quellen den einfachen Scandicus haben, schreiben sie sehr oft den Salicus; den Pes der anderen ersetzen sie oft durch den Pes quassus oder volubilis oder gar das Quilisma. So übertreffen diese Denkmäler der Neumenschrift alle anderen durch ihre Vorliebe für Verzierungen, Vortragsmanieren und kleine Abweichungen von den strengen diatonischen Linien.

Die Choralforschung sieht seit langem in den sanktgallischen Neumendokumenten die echten und reinsten Zeugen der ursprünglichen römischen Tradition. P. Lambillotte meinte, der von ihm 1851 in einem (heute unzureichenden) Faksimile herausgegebene Cod. 359 von St. Gallen sei das Exemplar des »Romanus«, das dieser von Rom mitgebracht habe. Diese Behauptung ließ sich nicht lange aufrecht halten, da genannte Handschrift frühestens Ende des 9., wahrscheinlich aber erst im 10. Jahrhundert geschrieben wurde. Auch die Arbeiten Raillards[1] gingen vornehmlich auf die sanktgallischen Codices zurück. Auf sie stellt auch die Paléographie musicale der Benediktiner von Solesmes[2] immer wieder ihre Untersuchungen. P. Dechevrens[3] hat seiner Erklärung der Neumen ausschließlich die ältesten sanktgallischen Codices zugrunde gelegt; dasselbe tat Houdard.

Die deutschen Neumenforscher Schlecht und Hermesdorff standen ihrerseits unter dem Eindrucke des Werkes Die Sängerschule St. Gallens von P. Schubiger aus Einsiedeln (1858), dem die deutschen Choralstudien eine so hervorragende Förderung verdankten. Schubiger hatte schon vorher die Lambillottesche Datierung des

[1] Explication des neumes und Mémoire explicatif sur les chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive. Paris 1882.

[2] Tomes I, IV und Serie II, tome I.

[3] Vgl. oben S. 10 ff.

Cod. 359 zurückgewiesen, hielt aber an der Bedeutung der sanktgallischen Neumencodices für die Erforschung der ursprünglichen Lesart des römischen Kirchengesanges um so energischer fest. In seine Fußstapfen traten alle, die sich bei uns um die Neumen bemühten, bis Fleischer[1], soweit mir bekannt zum ersten Male, eine für die sanktgallischen Dokumente weniger günstige Auffassung geltend machte.

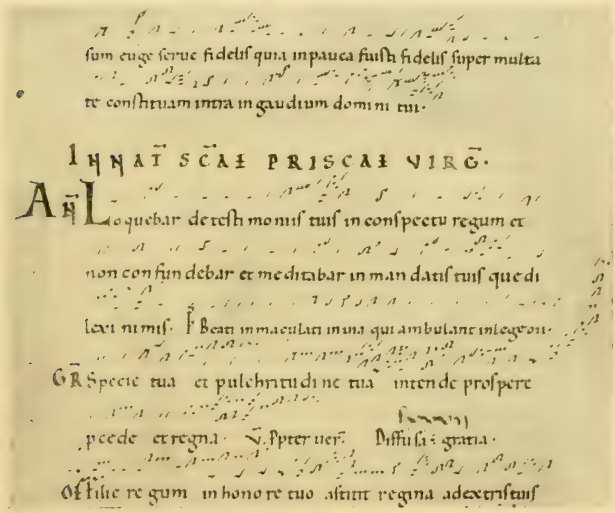
Die wichtigste Frage ist offenbar: Woher hat St. Gallen die römisch-gregorianischen Singweisen bezogen? Über die lange an den Ausgangspunkt der sanktgallischen Neumengeschichte gestellte sagenhafte Persönlichkeit des »Romanus« brauche ich hier nichts mehr zu sagen, ich verweise auf Teil I, S. 248 ff. Die einzige Quellenaussage, die hier überhaupt in Betracht kommt, ist das bedeutsame Werk des Anonymus De vita Caroli magni um 880, in dem die neuere Forschung keinen Geringeren als den Notker Balbulus zu erkennen glaubt; und er spricht von der nimia dissimilitudo nostrae et Romanorum cantilenae mit einer Bestimmtheit, die nur bei der Annahme einer damals von jedermann anerkannten Tatsache erklärlich wird. Um 880 sangen demnach die sanktgallischen Mönche anders als die Römer. Diese Tatsache ist nicht aus der Welt zu schaffen, solange man auf quellengemäße Erforschung der Vergangenheit Gewicht legt. Sie läßt nur zwei Deutungen zu: entweder wurde in St. Gallen eine andere Art des Vortrages gepflegt als in Rom, oder aber um 880 war der römische Gesang dort gar noch nicht eingeführt. Beide Auffassungen sind möglich. In Teil I, S. 249 habe ich neuerdings der zweiten den Vorzug gegeben, verhehle mir aber nicht, daß die von Notker Balbulus, wie wir sehen werden, erklärten Litterae significativae in den nach römischem Ritus eingerichteten Gesangbüchern ihre Verwendung gefunden haben, daß also Notker selbst Neumierungen gekannt haben muß, die Buchstaben und Neumen verbanden, wie die sanktgallischen Neumendenkmäler des 10. Jahrhunderts.

Daß der sanktgallische Neumentypus eine unmittelbare Abhängigkeit von Rom nicht zuläßt, ist bereits festgestellt. Viel enger sind seine Beziehungen zu den angelsächsischen Neumen. Das hat nichts Überraschendes, denn St. Gallen war damals einer der Hauptsitze irischer Mönche auf dem Kontinent. Sie herrschten in der Schreiberstube des Klosters; die Schriftstücke der St. Galler Stiftsbibliothek haben diesen Zusammenhang den Gelehrten

[1] Vgl. oben S. 10.

längst offenbart[1], und die sanktgallischen Neumen erheben ihn zu einer unumstößlichen Tatsache. Wenn daher eine spätere Legende des Klosters von einer Übernahme des gregorianischen Gesanges direkt von Rom redet, so ist das eine Verdunklung des geschichtlichen Herganges, die die Forschung nur zu lange irregeführt hat[2]. St. Gallen hat den gregorianischen Gesang auf dem Umwege über England und Irland erhalten.

Das folgende Faksimile



Aus der Rheinauer Handschrift 71 der Zürcher Kantonsbibliothek. XI. s.

---

[1] Vgl. z. B. Beissel, Evangelienhandschriften, S. 124 ff.

[2] Es ist eines der dringendsten und wichtigsten Anliegen der Choralforschung, daß endlich einmal die ganz unhaltbare Überschätzung der sanktgallischen Handschriften als der besten erreichbaren Quellen für die mittelalterliche römische Gesangspraxis einer nüchternen Auffassung Platz macht, entsprechend dem schon heute ganz klar vorliegenden Befunde der Quellen. Die französische Neumenforschung läuft Gefahr, sich in einen verhängnisvollen Irrweg zu verlieren, wenn sie immer wieder sich auf die Neumen St. Gallens beschränkt. Weil zufällig ein Dokument sanktgallischer Herkunft, Cod. 359, vor fast einem Jahrhundert als erstes den Forschern in die Hand fiel, hat

enthält den Schluß der Com. *Domine, quinque talenta* vom hl. Marcellus, die Gesänge zum Feste der hl. Prisca, sowie den Anfang des Intr. *Intret in conspectu* vom hl. Fabian und Sebastian.

Die Neumen haben den St. Galler Typus in scharfer Ausprägung: ihre Feinheit, Sauberkeit und Zartheit könnte veranlassen, die Handschrift, ein Graduale und Sacramentarium, als in St. Gallen geschrieben zu betrachten, bezeugte nicht der Heiligenkalender ihre Herkunft aus Rheinau, dem alten Kloster auf der Insel im Bodensee. Man bemerkt unschwer die in dem vorigen Dokument nachgewiesenen Sonderzeichen, die Flexa mit der Jacens, und die Unterscheidung von Jacentes und Puncta im Scandicus und Climacus.

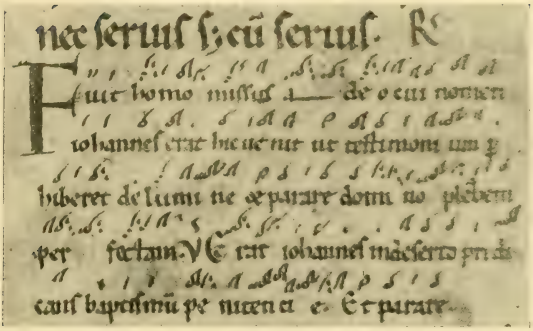
Während man in Italien und Frankreich seit dem Ende des 11. Jahrhunderts mit Eifer und Erfolg den Fortschritt der Notenschrift betrieb und die Neumen auf das Guidonische Liniensystem stellte, blieb man nördlich von den Alpen vielfach im Banne der alten Schrift, die doch sich auszuleben begann, gefangen. Wo die Traditionen des alemannischen Klosters weiterlebten, hielt man zähe an den überlieferten Zeichen: und so gibt es linienlose Neumen deutscher Herkunft bis ins 14. Jahrhundert hinein, wenn auch schon im 12. Jahrhundert die Reform Freunde in Deutschland fand.

Die deutschen Neumen werden vom 12. Jahrhundert an dicker, schwerfälliger und erstreben größere Einfachheit. Die mannigfachen rhythmischen Varietäten desselben Zeichens beginnen zu verschwinden, und es setzt sich für jede Neume bald eine einzige typische Form fest. Von nun an gibt es nur mehr einen Pes, eine Flexa, einen Scandicus, einen Climacus. Der Gegensatz von Virga jacens und Punctum, der die verschiedenen rhythmischen Nuanzierungen gestattete, wird gehoben und damit die rhythmische Linie vereinfacht. Die Züge der gotischen Schrift dringen auch in die Neumen hinein und verleihen ihnen bald ein eigenes charakteristisches Gepräge, so daß man auch von gotischen Neumen sprechen kann. Es gibt Gesangbücher noch aus dem 12. Jahrhundert, die im Climacus die Virga jacens und das Punctum sorgsam auseinanderhalten, so z. B. die Bamberger Handschrift Ed. III 7 [1]. Sie sind die Ausnahmen. Um so zäher erhielten sich eigene Figuren für den Franculus, Pressus, den Oriscus u. a.

Der Prozeß der Verdickung der Neumen ist in dem folgenden Faksimile schon ziemlich weit fortgeschritten.

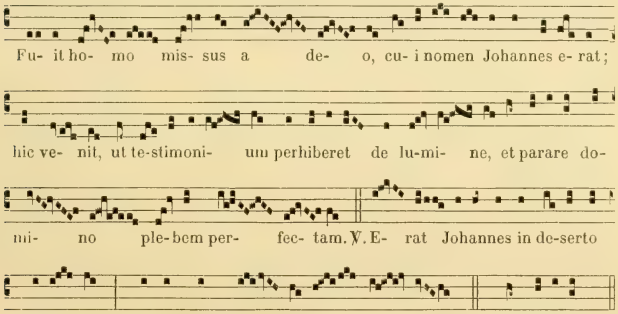
man seither immer wieder die sanktgallische Tradition des Kirchengesanges als die kostbarste und reinste bevorzugt.

[1] Vgl. Paléographie musicale, t. III, pl. 123.

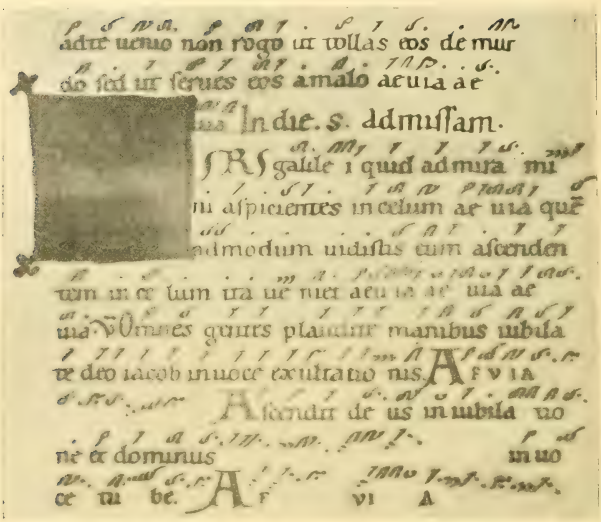


Aus dem Antiphonar der Pfarrei Rolle am Genfersee. XII. s.

In modernen Choralnoten sieht dies ℟. *Fuit homo* aus dem Offizium des hl. Johannes Baptista folgendermaßen aus:



Die erste Silbe *Fu-* hat eine Bistropha, die zweite *-it* ein Virga. Von *homo* hat die erste Silbe einen Salicus subbipunctis resupinus, die zweite einen Torculus und Pressus. Über der ersten Silbe von *missus* steht ein Scandicus, dessen Virga mit einem Oriscus verbunden erscheint, über der zweiten eine Flexa. Über *a* steht ein Quilisma subtripuncte und ein Quilisma subbipuncte. Weiter hebe ich hervor den Cephalicus über *ut* in der zweiten Zeile, den Epiphonus über *iohannes* in der vierten Zeile.



Aus Cod. 55 der Zürcher Kantonsbibl. XIII. s.

Diese Handschrift enthält ein Graduale und ein Missale. Am Ende des Graduale stehen zahlreiche Stücke des Ordinarium Missae, zumal Kyrie- und Gloriamelodien, alle neumiert. Vorliegende Probe gibt den Schluß der Communio *Pater cum essem*, sowie Introitus und Alleluja der Ascensio.

Die Neumenstriche sind hier noch dicker als im vorigen Beispiel; an keiner Stelle leidet jedoch die Deutlichkeit darunter. Auch wird keines der traditionellen Tonzeichen vermißt, ich mache namhaft den Sinuosus (Zeile 2, drittes Zeichen von *alleluja*), den Franculus (Zeile 9, zweites Zeichen von *exultationis*) und den Pes quassus (Zeile 9, zweites Zeichen von *alleluja*). Noch im 13. Jahrhundert bediente man sich in einigen Gegenden deutscher Zunge mit Geschick und sicher auch mit Nutzen der hergebrachten Aufzeichnung; die Schönheit der Linienführung und Sauberkeit der Schrift deutet nicht auf Unzufriedenheit mit den alten usualen Zeichen hin.

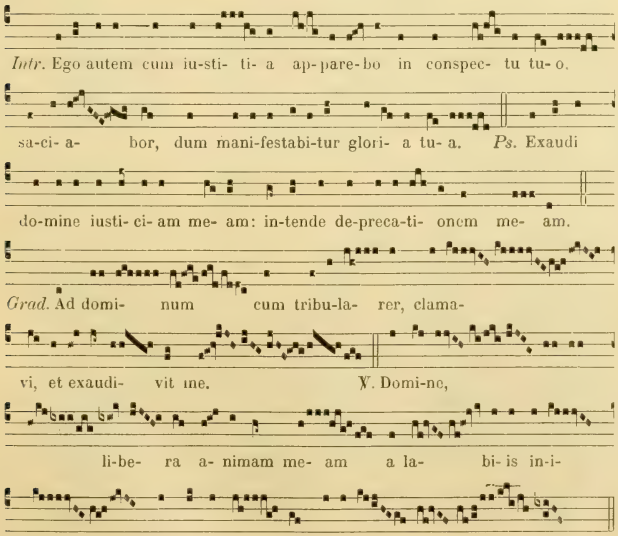
Doch sie hatten sich ausgelebt und vermochten vor dem allgemeinen Ansturm der neuen Notierung, des Liniensystems, sich nicht

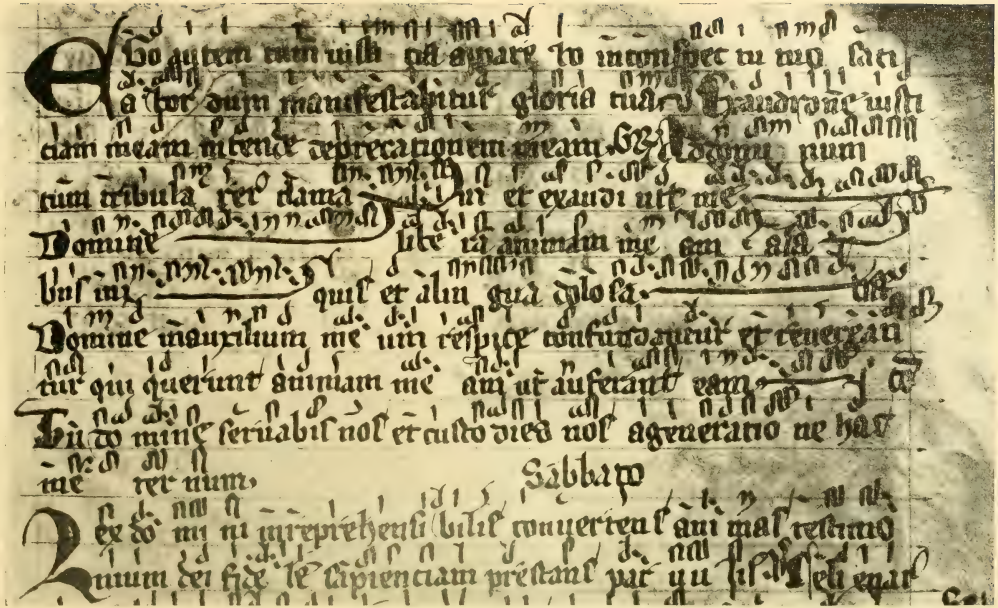
mehr zu halten. Die letzten bedeutenderen Beispiele cheironomischer Neumen stammen aus dem 14. Jahrhundert. Obwohl sie nunmehr alle Schönheit verloren haben und ihre Dokumente so auch äußerlich ihr Ende verkünden, erwecken sie dennoch unsere Achtung durch die immer noch staunenswerte Treue, mit der sie die alten Weisen überliefern. Die Form ist ungelenk und grob geworden, greisenhaft und dem Untergange geweiht; der Kern ist geblieben und legt noch heute nach sechs Jahrhunderten Zeugnis ab von der Gewissenhaftigkeit der alten Schreiber.

Mit der Würdigung eines der alten Denkmäler der linienlosen Neumen möge dieser Rundgang schließen (s. S. 220).

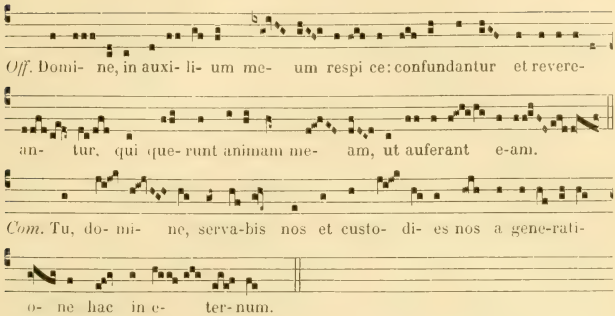
Unter den groben Strichen der gotischen Schrift erkennt man bei einigem Zusehen die traditionellen Neumen: als Einzelzeichen noch die Jacens und die geradestehende Virga; als Gruppenzeichen den Pes, die Flexa, den Torculus, Porrectus, Scandicus, Climacus; kein Ornamentzeichen fehlt, sogar die mit dem Pressus verbundene Flexa ist vorhanden (Zeile 3 von unten), erstes Zeichen von *eternum*.

Die in den Neumen angedeuteten Choralmelodien sind die folgenden:





Aus Cod. 23 der Zürcher Kantonsbibliothek. XIV. s.
Graduale aus dem Allerheiligenkloster in Schaffhausen.



So treu nun auch die melodische Überlieferung sich erweist, die Schrift als solche konnte kaum über diese groben Formen hinaus sich weiterbilden; ihre vollständige Auflösung in Einzelstriche wäre noch übriggeblieben. Davor bewahrte aber ein guter Genius unsere alten cheironomischen Neumenschreiber des 14. Jahrhunderts. Sie zogen es vor, die anderswo schon längst gepflegte Reformschrift anzunehmen und sich damit endlich einer Neuerung zu ergeben, deren Berechtigung in der Natur der Sache lag, und deren Vorzüge von allen laut gepriesen wurden.

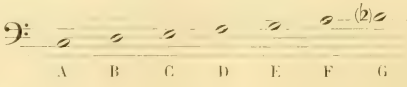
XI. Kapitel.

Buchstaben und Neumen.

Die Mängel der lateinischen Neumenschrift, die nicht prinzipiell und regelmäßig die Weite der einzelnen Intervalle und die genaue Höhe jeder Tonstufe verdeutlichte, wurden namentlich im Norden von Anfang an, schon im 9. Jahrhundert, empfunden, und man sann darauf, sie abzustellen, die tonale Unsicherheit der Neumen zu heben und diese zu unzweideutigen, die melodischen Schritte in jedem Falle genau messenden Zeichen umzubilden. Man hat das Ziel auf verschiedenen Wegen zu erreichen gesucht. Diejenige Richtung, welcher der Erfolg beschieden war, wurde seit ungefähr dem Jahre 1000 in den romanischen Ländern eingeschlagen; sie führte zur großen Errungenschaft der Notenlinie und des Liniensystems des Guido von Arezzo.

Andere Verbesserungsversuche nahmen die Buchstaben zu Hilfe, allein oder mit Neumen zusammen. Damit wurde also das tonschriftliche Prinzip des Altertums wieder teilweise zu Ehren gebracht. In der Tat hat bei einigen dieser Versuche das Studium der theoretischen Schriften des Altertums nachgewirkt.

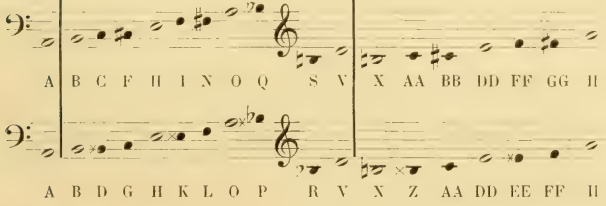
Als Tonnamen, zur Bezeichnung des Tonsystems und seiner Stufen, war das Alphabet, d. h. Teile daraus, im ganzen Mittelalter überall im Gebrauch. Als Tonzeichen erscheinen sie jedoch erst seit dem 10. Jahrhundert[1]. Die älteste mittelalterliche Verwendung von Buchstaben in diesem Sinne gründet sich auf die Teilung des Tonsystems in Oktaven, benutzt daher die sieben ersten Buchstaben des Alphabets, aber im Sinne einer Durleiter:



[1] Vgl. zum Folgenden namentlich Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, t. I, p. 439 ff., und desselben Verfassers Mélopée antique dans le chant de l'Église latine, p. 415 ff.

Wir haben hier die älteste mittelalterliche Instrumentalschrift, die für die Saiteninstrumente wie für die Orgeln in Gebrauch war. Um 910 erwähnt Hucbald eine Cithara von 6 Saiten, die den Halbton von der dritten zur vierten Stufe hat, aufsteigend wie absteigend: das ist aber unsere heutige Reihe von *C–A*. Von einem anderen Autor, Bernelinus[1], erfahren wir, daß die Buchstaben auf die Saiteninstrumente geschrieben waren. Die Durstimmung der Orgel und der anderen Instrumente ist durch Hucbald[2] bezeugt. Während also die Neumen die vokale Notierung bildeten, waren die Buchstaben die instrumentale. Bemerkenswert ist auch der Durcharakter dieser Notierung. Die liturgische Musik war durch die acht Kirchentöne beherrscht, die weltliche aber, die Volksmusik, auch die instrumentale, kannte das Dur und pflegte es[3].

Nur theoretischen Wert hatte eine Verwendung des Alphabetes im Sinne des altgriechischen Systema teleion und seiner drei Klanggeschlechter, des genos diatonon, chromatikon und enharmonion. Sie findet sich in der dem Adelboldus zugeschriebenen Monochordeinteilung per tria genera[4], aber auch bei Pseudohucbald[5]; Bernelinus[6] gibt in seiner Musica den Schlüssel dazu. Es ist die folgende:



[1] Gerbert, scriptores I, 318.

[2] Ibidem I, 110.

[3] Diese (von Riemann die »fränkische« genannte) Buchstabenschrift ist erwähnt in Hucbalds Institutio harmonica (Gerbert, l. c. I, 118), bei Notker Labeo (ib. I, 96), Bernelinus (ib. I, 318, 326 und passim), sowie mehreren Anonymi (ib. I, 344, 345, 347). Vgl. auch Hieronymus von Mähren in Coussemakers Scriptores I, 24.

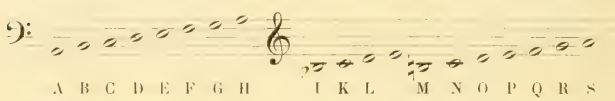
[4] Gerbert, scriptores I, 304 ff.

[5] Ibidem I, 130 ff.

[6] Ibidem I, 326–328.

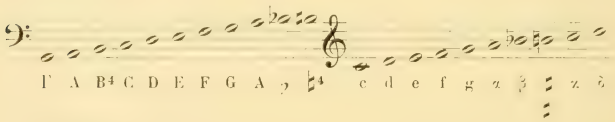
In der ersten Reihe stehen die Stufen des diatonischen, in der zweiten des chromatischen, in der dritten die des enharmonischen Klanggeschlechtes. Nach Inanspruchnahme des auf die drei Geschlechter verteilten Alphabetes werden Doppelbuchstaben gesetzt bis zum doppelten I. Für die praktische Aufzeichnung von Gesangstücken ist diese Notierung niemals verwendet worden; dafür war sie zu umständlich. Gleiche Zeichen haben nur die in allen drei Systemen feststehenden Stufen, Anfangs- und Endton der Tetrachorde.

Ohne Einwirkung auf die praktische Notierung blieb auch eine Verwendung der Buchstaben von A bis S zur Bezeichnung der diatonischen Doppelmolloktave A—ā, inclusive des Tetrachordum Synemmenon. Ihr Zeuge ist ein Anonymus des 10. Jahrhunderts[1].



Ein anderer Anonymus[2] benutzt in gleicher Weise die Buchstabenreihe A—P, aber unter Ausschaltung des Tetrachord Synemmenon. Wir werden dieser Schrift in ihrer praktischen Verwendung bald begegnen (Ms. Montpellier).

Die einem Oddo zugeschriebene Musica[3] operiert mit einer Tonleiter, die mit Γ anfängt und eine Quarte über das Systema teleion hinausgeht. Die Stufen sind von Oktave zu Oktave mit lateinischen Lettern bezeichnet, oben stehen die entsprechenden griechischen. Die Reihe hat ein besonderes Zeichen für die Trite Synemmenon (♭):



[1] Anonymus I bei Gerbert, l. c. I, 330.

[2] Anonymus II, ebenda, 342.

[3] Gerbert, l. c. I, 265 ff.

[4] Der zweite Buchstabe des Alphabets, B, entspricht naturgemäß dem Tone des Tonsystems, der auf A folgt, den wir heute H nennen. Die entsprechende Stufe der höheren Oktave kam aber in natürlicher Form und um einen Halbton erniedrigt vor, die man als ♮ quadratum (durum) und ♭ rotundum (molle) unterschied. Das ♮ quadratum ist die diatonische, das ♭ rotundum die erniedrigte Stufe. Die Ähnlichkeit des ♮ mit einem h hat dann dazu geführt, es für diesen neunten Buchstaben des Alphabets anzusehen, wodurch die abgeleitete Stufe ein innerhalb der ersten sieben Tonbuchstaben gelegenes Zeichen erhielt, die natürliche diatonische Stufe aber ein neues.

Dieser Reihe war der Erfolg beschieden. Sie fand Eingang in den Unterricht und in die Theorie unter Vertauschung der griechischen Buchstaben mit lateinischen Doppelbuchstaben:

aa bb ♮♯ cc dd.

Zuerst macht von dieser Reihe Gebrauch der Micrologus des Guido von Arezzo. Seit 1050 beherrscht sie alle theoretischen Schriften; auf sie gründete sich der musikalische Unterricht bis weit über das Mittelalter hinaus, nachdem das Monochord, das viel gebrauchte einsaitige Unterrichtsinstrument mit den auf dem Holzleisten verzeichneten Buchstaben längst außer Gebrauch gekommen war. Die Deutschen operieren noch heute damit und bewahren den Anschluß an das guidonische Alphabet[1].

Wie dasselbe bei der Niederschrift von Gesangstücken verwendet wurde, vermag das folgende Beispiel deutlich zu machen. Auf einem Vorsatzblatt, dessen freier Raum damit ausgefüllt wurde, enthält eine Münchener Handschrift die Ostersequenz folgendermaßen notiert:

D c D F G F E D a g F F G F D. a c d a G a — G a
Victimæ paschali laudes immolent Christiani. Agnus redemit oves Christus in-

G F F D F G F D F D C F — D.
nocens patri re-concili-avit peccatores. Mors et vita duello conflixere mirando,

A C D F G D C F E D E C D. F a G
dux vite mortuus regnat vivus. Dic nobis mari-a, quid vidisti in via. Sepulcrum

---

außerhalb der Reihe der Tonbuchstaben liegendes. Wie nun ♮ und ♭ sich zueinander verhalten — dieses bezeichnet eine tiefere, erniedrigte, jenes eine höhere Tonstufe, — so hat man in der Mensuralmusik ganz allgemein die beiden Buchstaben ♮ (= ♮ = ♯) und ♭ dazu benutzt, um Erhöhungen und Erniedrigungen anderer Stufen zu vermerken. Heute hebt das ♮ eine vorhergehende Alteration wieder auf.

[1] Die Romanen gebrauchen heute die Silben *ut, re, mi, fa, sol, la, si* zur Bezeichnung der Tonstufen der Tonleiter. Davon stammen bekanntlich die ersten sechs noch aus der Schule des Guido (11. Jahrhundert), der sie dem Hymnus *Ut queant laxis* entnahm, während die siebente *si* (aus *Sancte Joannes*) erst Ende des 16. Jahrhunderts aufkam, nachdem für diese siebente Stufe der Oktave schon zahlreiche andere Vorschläge gemacht worden waren. Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 407 ff., und G. Lange, Zur Geschichte der Solmisation in den Sammelbänden der I. M.-G. I, S. 576 ff. Schon Cotto in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts (Gerbert, scriptores I, 232) bezeugt die Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* für die Franzosen, Engländer und Deutschen, während die Italiener andere Silben gebrauchten. Diese sind uns in einem Tonarius überliefert, der dem Abt Oddo zugeschrieben wird (Ibidem I, 249 ff.), und sicher arabischer Herkunft, denn es kommen darin die arabischen Namen für Sonne, Mond, Saturn und Feuer vor: Scembs, Cemar, Asel, Nar.

a F g F D F G F G a G F G F D A C
Christi viventis et gloriam vidi resurgentis. Angelicos testes sudarium et vestes.

a c d a G a——cg
Surrexit Christus spes mea, precedet suos in galilea. Credendum est magis soli mariae

F—D — F D G a——G F D a c d a g a c G F
veraci, quam iudeorum turbae fallaci. Scimus Christum surrexisse ex mortuis

D — F D G a——G F—D.
vere, tu nobis, victor rex, miserere.

Cod. Monac. lat. 13125, XII. s., fol. 22.

Die nicht mit Buchstaben versehenen Strophen sind Parallelstrophen zu den schon notierten. Die Verwendung der Buchstaben ist die im Mittelalter übliche, die für die tiefere Oktave des Tonsystems große Buchstaben, für die folgende kleine wählt. Ein Strich hinter einem Buchstaben zeigt seine Wiederholung an.

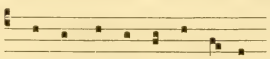
Gelegentlich findet man in theoretischen Darlegungen die Buchstaben so aneinandergereiht, daß ihre Stellung der Bewegung der Melodie in die Höhe und Tiefe entspricht. P. Martini teilt in seiner Musikgeschichte das folgende Beispiel aus einer offenbar jungen Quelle mit[1]:

D E E D E D C E D C D E F
Qui tol- lis pec- ca- ta

Andere Versuche, die Buchstaben in den Dienst der Tonbenennung und -bezeichnung zu stellen, überliefern uns die unter dem Namen des Hucbald überlieferten Traktate des 10. Jahrhunderts. In seiner Institutio harmonica notiert Hucbald merkwürdigerweise ein Stück Melodie mit altgriechischen Tonbuchstaben[2]:

I M I M PM I PC F
E- runt pri- mi no- vis- si- mi

in moderner Choralschrift und nach Hucbalds eigener Erklärung:



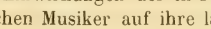
E-runt pri-mi no- vis-si-mi

Über eine rein theoretische Verwendung kam diese Notierung nicht hinaus. Wichtiger ist aber die in den Pseudohucbaldischen

[1] Ambros, Geschichte der Musik II, S. 185. Ähnliches z. B. in der vatikanischen Handschrift Regin. 1616 in einer theoretischen Abhandlung.

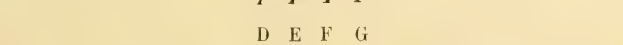
[2] Gerbert, scriptores I, 120.

Schriften, der Enchiriadis[1] und der Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis[2] verwendete sogenannte Daseiaschrift. Beide theoretischen Werke wie auch die echte Institutio harmonica führen byzantinisches, mittelgriechisches Gut mit sich und beleuchten in treffender Weise die Einwirkungen der in Franken und Alemannien weilenden griechischen Musiker auf ihre lateinischen Kollegen. Die Grundlage der Daseiaschrift ist durch das altgriechische Zeichen des Spiritus asper gebildet, die προσῳδία δασεῖα, von der die Schrift auch ihren Namen hat: ⊦. Aus demselben sind zunächst die vier folgenden Zeichen für die Töne des Tetrachordes der Finales *D, E, F, G* gewonnen:

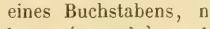


D E F G

Geradeso wie nun die Griechen der Antike aus einem γραμμα ὀρθόν,] der Normalform eines Buchstabens, neue Zeichen durch Umkehrung gewannen, das γράμμα ἀπ'- und ἀνεστραμμένον, so verfuhr der Verfasser dieser Daseiatonschrift. Nach dem Vorbild der altgriechischen Tonschrift schuf er sich eine Notierung von 18 Zeichen für ebenso viele Töne. Sein ganzes System[3] lautet also:



Graves | Finales | Superiores | Excellentes



h cis

Residui

Das Tetrachord der Finaltöne, das den halben Ton in der Mitte hat, ist so zur Grundlage des ganzen Systems gemacht, daß unter

[1] Ibidem 152 ff. Die von Müller für die Unechtheit der Hucbaldischen Musica Enchiriadis und der Commemoratio brevis vorgebrachten Gründe werden neuerdings von einem Forscher wie Jacobsthal, Chromatische Alteration, S. 269, angefochten. Vgl. auch Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 24 und an anderen Stellen.

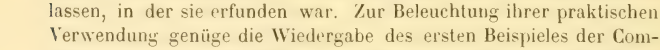
[2] Ibidem, 213 ff.

[3] Vgl. darüber Spitta in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, V, S. 443 ff., der zum ersten Male die ganze Reihe richtig gedeutet hat.

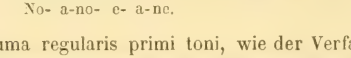
ihm ein, und über ihm zwei Tetrachorde gleicher Beschaffenheit angehängt sind, und an der Spitze noch zwei weitere Stufen. Alle Tetrachorde sind getrennte, niemals sind zwei aufeinanderfolgende durch gemeinsamen Berührungston verbunden. Die obere Oktave der Superiores und Excellentes stülpt die Zeichen der unteren, der Graves und Finales, um, die Residui-Zeichen sind auf den Rücken gelegt.

Beachtenswert sind hier die Töne *♭B* und *fis* und *cis*. Ihr Dasein in der Daseiaschrift ist zweifellos. Wir lernen daraus, daß das frühe Mittelalter (9. und 10. Jahrhundert) solche Töne selbst in der Theorie gekannt hat.

Diese merkwürdige Tonreihe war mit ihren Zeichen dem lateinischen Kirchengesang wenig entsprechend. Sie vermochte die Entwicklung der Notation nicht zu fördern, und ihre Funktionen blieben auf die spekulative Behandlung des Tonsystems und ähnliche Dinge beschränkt. Sie hat niemals die Gelehrtenstube verlassen, in der sie erfunden war. Zur Beleuchtung ihrer praktischen Verwendung genüge die Wiedergabe des ersten Beispieles der Commemoratio brevis, des ältesten Lehrbuches der lateinischen Psalmodie aus dem 10. Jahrhundert.



in moderner Choralschrift:

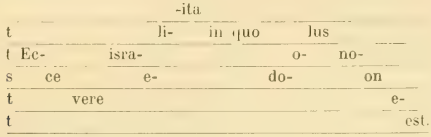


No- a-no- e- a-ne.

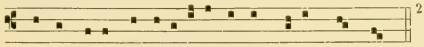
Dieses Neuma regularis primi toni, wie der Verfasser es nennt, ist eine der Memorierformeln für den theoretischen Unterricht, an welchen die Eigenheiten der acht Tonarten veranschaulicht wurden. Schon die seltsamen Silben des Textes, aber auch die melodische Eigenart der Formel selbst tut dar, daß sie nicht auf lateinischem Boden gewachsen ist. Die zahlreichen Lehrbeispiele für die Psalmodie sind sämtlich in dieser merkwürdigen Schrift notiert.

Geringere praktische Bedeutung besaß ein anderer notenschriftlicher Versuch Hucbalds, der unter Umständen eine Revolution hätte hervorbringen und die Neumenschwierigkeit mit einem Schlage lösen können, wäre er weiter verfolgt und ausgebaut worden. Hucbald übertrug die Anlage der damaligen sechssaitigen Cithara, die wie die Orgel in Dur gestimmt war, gewissermaßen auf das Pergament und gewann so ein System von sechs Linien. Auf sie

verteilte er den Text des aufzuzeichnenden Gesanges, wobei er die Tonabstände durch die Buchstaben t (tonus, Ganzton) und s (semitonium, Halbton) oder vermittelst der Daseiazeichen am Anfang des Systems markierte. Diese Methode ist dann an dem folgenden Beispiele exemplifiziert[1].



In moderner Choralschrift sieht dieser Satz also aus:



Ecce vere isra- e-lita, in quo dolus non est.

Man sollte glauben, von diesem Versuche bis zum vollständigen und wirklichen Liniensystem sei der Weg nur ein kleiner gewesen; man hätte nur noch die Linien selbst zu behandeln brauchen, wie die Zwischenräume. Es ist merkwürdig, daß man nicht darauf gekommen ist; wie es scheint, hinderte der zu enge Anschluß an die aus dem Osten kommenden Anregungen die Gesanglehrer und Notenschreiber, das Ziel der Neumenschrift scharf im Auge zu behalten und seiner Erreichung alle Einzelarbeit unterzuordnen. Wie dem auch sei, das Sechsliniensystem Hucbalds blieb eine vereinzelte Erscheinung, ohne die weitere Arbeit zu befruchten.

Hermannus Contractus, der Theoretiker von Reichenau (11. Jahrhundert) hatte recht, wenn er sich mit dieser Notierungsweise nicht befreunden konnte[3]. Er macht ihr gegenüber einen anderen Vorschlag, der die Entfernung eines Tones vom unmittelbar darauffolgenden durch Buchstaben fixieren soll. Jedenfalls steht diese Intervallschrift in Beziehung zu den byzantinischen Neumen, deren

[1] Gerbert, scriptores I, 109. Gerbert hat nur fünf Linien. Wie aber aus dem Text hervorgeht, sollen es sechs sein.

[2] Die Tonweise gehört liturgisch zum Commune Confessorum, tonartlich zur ersten Tonart, müßte demnach mit *d* schließen. Hucbald hat jedoch, um auch den tiefsten Ton seiner Skala zu besitzen, dem Schlußtone *d* ein *c* angehängt. In allen Codices ohne Ausnahme, die ich zu Rate ziehen konnte, schließt die Weise mit *d*. Vgl. nur Cod. St. Gallen 391, p. 376, wo als Tonart am Rande die erste angegeben und damit der Finalton sichergestellt ist. Über eine ähnliche Aufzeichnung des Pilgerhymnus *O Roma nobilis* in einer Handschrift von Montecasino vgl. das Kirchenmusikalische Jahrbuch XXII, S. 10 ff.

[3] Gerbert, scriptores II, p. 146 und 149.

Prinzip sie auf lateinischen Boden überträgt. Und zwar kennzeichnet Hermannus

den Einklang	durch	*e* (equaliter)
» Halbton	»	*s* (semitonium)
» Ganzton	»	*t* (tonus)
die kleine Terz	»	*ts* (tonus et semitonium)
» große »	»	*tt* (ditonus)
» Quart	»	*d* (diatessaron)
» Quint	»	Δ (diapente)
» kleine Sext	»	Δ*s* (diapente et semitonium)
» große »	»	Δ*t* (diapente et tonus).

Waren die Intervallbuchstaben mit einem Punkte versehen, so war die fallende Bewegung verstanden, ohne den Punkt die steigende[1]. Eine interessante Verbindung von Neumen und Hermannschen Intervallbuchstaben enthält die Münchener Handschrift Cod. lat. 14965a. In derselben bedeutet *e* den Einklang, *f* den Halbton[2], *t* den ganzen Ton, *s* die kleine Terz[3], *d* die große Terz, *D* die Quarte, Δ die Quinte. Da die Neumen das Steigen und Fallen der Melodie deutlich angeben, so waren die Punkte zur Angabe dessen überflüssig. Das Stück, ein Responsorium, folgt hier im Faksimile (s. S. 231).

Die Neumenformen dieses Dokumentes offenbaren gegenüber den im vorigen Kapitel herangezogenen deutschen Neumen einige bemerkenswerte Verschiedenheiten[3]. Daß sie ebenfalls deutschen Ursprunges sind, unterliegt keinem Zweifel.

Die alleinstehende Note erhält immer die Form einer Virga sie ist von oben rechts nach links unten gezogen, wobei der Schreiber mit einem energischen Ansatz der Feder beginnt, der in der Höhe eine dickere Spitze zurückläßt. Das Punctum findet sich ausschließlich in Gruppenzeichen, beim Scandicus, Climacus und deren Composita; vgl. z. B. in der ersten Zeile die beiden ersten

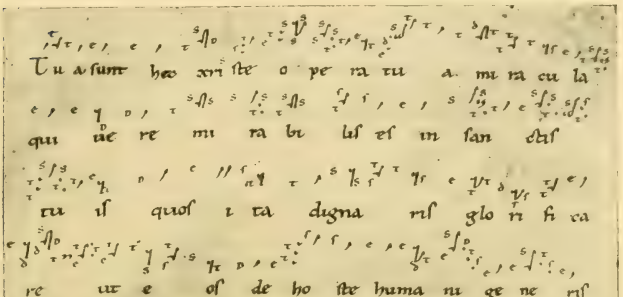
[1] Die von Gerbert mitgeteilten Stücke finden sich auch in einigen Münchener Handschriften, so in Cod. lat. 9921, aus dem sie Schlecht zugleich mit einer Übertragung in moderne Schrift in den Choralvereinsbeilagen zur Trierer Cäcilia 1876, Nr. 2 herausgegeben hat. Vgl. auch Vivell in der Paderborner Kirchenmusik 1910 (11. Jahrgang), S. 73 ff.

[2] Man beachte, daß dieses lange *s* (= semitonium) mit dem Zeichen des Franculus einige Ähnlichkeit besitzt, der, wie oben gezeigt (S. 156 ff.), immer einem kleinen Intervalle entspricht. Vgl. auch das Beispiel bei Gerbert, De cantu I, 531, Beilage über *plena, domina* usw.

[3] Unter den deutschen Neumierungen auf Linien werden wir einer ähnlichen Neumenform wieder begegnen.

Silben von *opera*. Die in den ältesten Dokumenten häufige Verstärkung dieses Punctum bei absteigenden Gängen durch den Oriscus ist beibehalten, so am Ende der ersten Zeile bei *miracula*, in der zweiten Zeile auf der ersten Silbe von *sanctis*.

Die beiden Striche des Pes sind energisch gezogen, der zweite, in die Höhe gehende, läuft in eine Verdickung aus, entsprechend derjenigen der Virga. Seine liqueszierende Form, vgl. z. B. das Zeichen der zweiten Silbe von *triumphare*, ist durch die Rundung

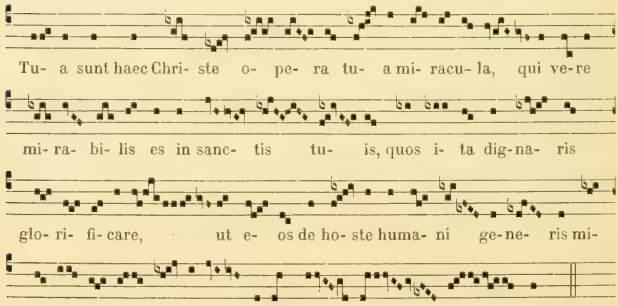


Aus Cod. lat. 14965a der Hof- und Staatsbibl. München. XII. s.

am unteren Ende gekennzeichnet, während der gewöhnliche Pes die beiden Bestandteile in einem Winkel zusammentreffen läßt und eckiger ist. Unser Zeichen nähert sich damit z. B. dem englischen Pes iquescens. Auch die Flexa kommt in zwei verschiedenen Formen vor. Die gewöhnliche hat die Form der Metzer Neumen; vgl. das Zeichen der letzten Silbe von *opera* und dasjenige der dritten Silbe von *miracula* in der ersten Zeile. Die zweite Form der Flexa entspricht äußerlich der liqueszierenden des Pes, wird aber selbst nicht liqueszierend gebraucht, sondern merkwürdigerweise besonders dann, wenn der erste Ton der Flexa mit dem unmittelbar

vorhergehenden, durch eine Virga bezeichneten, identisch ist; vgl. fünfte Zeile, die Zeichen der dritten Silbe von *mirabiliter* und sechste Zeile, das letzte Zeichen der dritten Silbe von *triumphare*. Die gleiche Tonhöhe ist in diesem Falle nicht durch einen eigenen Buchstaben, das *e*, angedeutet, auch dann nicht, wenn die Flexa und die unmittelbar vorhergehende Virga zwei verschiedenen Silben angehören, wie z. B. auf den zwei letzten Silben von *Gloria* in der sechsten Zeile. Doch kommt diese gerundete Flexa auch an einigen anderen Stellen vor, wie z. B. als letztes Zeichen desselben Wortes, ohne daß ein Einklang vorliegt. Einigemal ist dieser auch durch einen kleinen wagerechten Strich angedeutet, der die Zeichen gewissermaßen auf derselben Höhe hält, wie z. B. an den Anfangspartien des Verses, bei *Gloria*. Die gerundete Flexa wird auch liquesziert, indem der zweite, abwärtsgehende Strich sich zu einer Schlinge verkürzt.

Über die zusammengesetzten Neumen ist nach dem Vorigen wenig zu bemerken; man beachte das Quilisma auf der ersten Silbe des zweiten *tua* in der ersten Zeile, die Bistropha und den Pes pressus auf der letzten Silbe von *glorificare*, Zeile 4, und der letzten Silbe von *mirabiliter* in Zeile 5 u. a. Hier das Responsorium in moderner Choralschrift[1]:



[1] Das Stück gehört dem VI. Modus an, wie die Psalmodie lehrt. Aus diesem Grunde notiere ich es von *f* aus. Um den Ton *es* bei *Christe* u. a. zu vermeiden, hätte man es von *c* aus notieren können, wie es in der Tat viele Gesangbücher tun. Damit ist aber der Ton *es* nur verdeckt, nicht beseitigt. Die Transposition nach der Oberquinte, wie auch die anderen Transpositionen dienen bekanntlich meist der Beseitigung nichtdiatonischer Töne, wie uns namentlich Jacobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche, gezeigt hat.

Wenden wir uns nach diesen theoretischen oder didaktischen Verwendungen der Buchstaben zu den Gesangbüchern mit Buchstabenschrift, so ist zuerst festzustellen, daß es solche gegeben hat. Die Oddonische Schrift De Musica redet von Schreibern, die das Antiphonar vermittelst der Buchstaben notiert hatten[1]. Leider haben sich nur Fragmente solcher Bücher erhalten, so aus einem Antiphonar von Hereford (England)[2], das die Buchstaben von *a—p* benutzt, wie die nachher zu besprechende Handschrift von Montpellier.

Um so häufiger treffen wir die Verbindung von Neumen und Buchstaben an, und zwar sind es namentlich zwei Schulen, deren Bücher in charakteristischer und systematischer Weise beide in den Dienst der Tonschrift stellen, diejenigen von St. Gallen und von Metz. Die Buchstaben liefern da freilich nicht eine fortlaufende Aufzeichnung, sondern stehen nur gelegentlich als Zusatzzeichen zu den Neumen, deren Inhalt und Bedeutung sie spezialisieren sollen. Die sanktgallischen Neumenschreiber haben, wie wir bereits wissen, die Neumen mehr wie ihre Kollegen in England, Frankreich und Italien nach der Seite des Rhythmus differenziert: sie suchten und notierten rhythmische Finessen, die den anderen Neumenschreibern fernlagen. Ähnliche Zwecke verfolgten bei ihnen die Buchstaben. Die sanktgallischen Codices 359, 378, 390—391 und die Einsiedler Handschrift 121, um nur diese zu nennen, sind ungemein reich an über und unter die Neumen gesetzten Buchstaben. Ihre erste Anwendung wird von dem Geschichtsschreiber des Klosters, Ekkehard IV. († 1030), einem römischen Sänger, dem geheimnisvollen Romanus (um 798) zugeschrieben, der von Karl dem Großen ins Frankenland gerufen, krankheitshalber in St. Gallen verblieb, ohne das Ziel seiner Reise vollständig zu erreichen, und daselbst die berühmte Gesangschule gegründet habe. Man hat sich demgemäß nach dem Vorgange des P. Schubiger[3] daran gewöhnt, von »Romanusbuchstaben« zu sprechen. Nun ist aber die Existenz dieses Romanus als der Persönlichkeit, die den liturgischen Gesang von Rom nach St. Gallen brachte, kei-

[1] Gerbert, scriptores I, 280.

[2] Vgl. die Bibliotheca musico-liturgica der Londoner Choralgesellschaft, fasc. I, Blatt 2 und 3. Andere Dokumente mit diesen Buchstaben bei Jumilhac, Science et pratique du plainchant (2. éd.), Paris 1847, p. 97 ff., bei Fétis, Histoire générale de la musique, t. IV, p. 222.

[3] Sängerschule, S. 11. Die Worte Ekkehards lauten: *Primus ille in ipso (antiphonario litteras alphabeti significativas, quibus visum est, aut sursum aut iusum, aut ante aut retro assignari excogitavit, quas postea cuidam amico quaerenti Notker Balbulus dilucidavit.*

neswegs über allen Zweifel erhaben[1], und so wird man gut tun, auch die Erfindung und erste Anwendung der sanktgallischen Tonbuchstaben in eine jüngere Zeit zu setzen. Wie der sanktgallische Anonymus, der um 883 die Vita Caroli Magni schrieb, nichts von Romanus weiß, obwohl er doch alle Veranlassung gehabt hätte, von ihm zu berichten, ebensowenig — und das ist für unsere Angelegenheit entscheidend —, knüpft der 912 gestorbene Notker Balbulus, der die Buchstaben in ein System brachte, dieselben an Romanus an. Auffällig ist auch, daß Notker in dem Brief an Landpert, der ihn um eine Erklärung der Zeichen ersucht hatte, von »hellenischen Brüdern« redet, deren Gruß er dem Adressaten zu bestellen habe[2]. Es gab demnach um 900 in St. Gallen griechische Mönche. Erwägt man die vielfachen Anregungen, welche die Musikpflege des Abendlandes im 9. und 10. Jahrhundert den Sendlingen des Orients verdankt, so ist die Vermutung gerechtfertigt, daß auch in den »Romanusbuchstaben« ein Niederschlag byzantinischen Einflusses insoweit vorliege, daß die Griechen, deren Neumen die Intervalle genau fixierten und dadurch vor den lateinischen einen großen Vorzug besaßen, den Lateinern nahelegten, die Unbestimmtheit ihrer Schrift durch Beisetzung von Buchstaben zu beseitigen. Vielleicht könnten die Buchstaben, die sich gelegentlich in den armenischen Neumierungen finden[3], veranlassen, den Ursprung der sanktgallischen außerhalb des Kreises der lateinischen Neumenschreiber zu suchen. Soweit wir aber unterrichtet sind, weisen die griechischen Neumierungen der ältesten Zeit keine Buchstaben und ähnliche Modifikationen der Neumen durch Zusatzzeichen auf, wie die sanktgallischen. Ebensowenig die ältesten lateinischen Neumen in Spanien und Italien. Der Befund dieser Neumendokumente bestätigt daher die Angabe Notkers insofern, als die Litterae significativae, wie er sie nennt, nicht dem Urbestande der lateinischen Neumen angehören können. Sie gar für traditionelle Elemente der liturgischen Tonschrift auszugeben, läßt sich in keiner Weise rechtfertigen. Nach Notker

[1] Vgl. Teil 1 dieses Werkes, S. 248 ff.

[2] Der Brief steht z. B. bei Schubiger, S. 10, bei Lambillotte, Antiphonaire, p. 222, bei Gerbert, scriptores I, 95. Man vgl. auch dazu die Paléographie musicale, t. IV, préface p. 10 seq., und D. Mocquereau, Nombre musical grégorien, t. I, p. 163 ff. Erhalten ist das Notkersche Schreiben in Cod. 381 St. Gallen, Cod. lit. 5 von Bamberg (aus der Reichenau stammend) und in kürzerer Fassung in Cod. 371 der Thomaskirche zu Leipzig. In den hellenici fratres des Briefes will Beissel, Evangelienhandschriften S. 77, sanktgallische Mönche erblicken, die das Griechische verstanden.

[3] Vgl. oben S. 75 ff.

haben dann noch andere Autoren die Litterae significativae behandelt, aber bei weitem nicht so ausführlich; so im 11. Jahrhundert der Scholastiker Aribo von Freisingen in seiner Musica[1], zwei Anonymi derselben Zeit[2], und ein solcher des 13. Jahrhunderts[3].

Nach Notker hatten einige Buchstaben melodische, andere rhythmische Bedeutung. Zu jenen gehören *a*, *l*, *s*, *g*, die eine Erhöhung bedeuten (altius, levatur, sursum, gradatim), *i* und *d*, die eine Vertiefung angeben (iusum oder inferius, deponatur) und *e* (equaliter), das den Einklang bezeichnet. Rhythmischen Wert haben *c* (celeriter), das eine raschere Bewegung, *t*, *x*, *m* (trahere oder tenere, expectare, mediocriter), die eine Verlangsamung angeben, *p* (pressio), *f* (cum fragore), *k* (clange), die eine größere Intensität, einen energischen Nachdruck verlangen. Auch Verbindungen mehrerer Buchstaben kommen vor: *b l* (bene levetur), eine bedeutende Erhöhung, *t b* (bene teneatur), ein längeres Anhalten, *i v* (iusum valde), um eine absteigende Quarte oder Quinte zu vermerken; *a m* (altius mediocriter), *c m* (celeriter mediocriter), *i m* (inferius mediocriter), *t m* (teneatur mediocriter). Notker führt in seinem Briefe auch Buchstaben an, die in der Praxis der Handschriftenschreiber nicht vorkommen, um das Alphabet vollständig durchzugehen.

Im allgemeinen gilt der Buchstabe nur für die Neume und deren Teil, über welchem er steht. Soll er für ein ganzes Zeichen oder für mehrere Geltung haben, so wird dies in folgender Weise

[1] Gerbert, scriptores II, 227a. Aribo erklärt namentlich die Buchstaben *c*, *t*, *m* für rhythmische Wertzeichen und legt ihnen drei verschiedene Schnelligkeitsgrade bei

[2] Der von Wolf in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893 edierte Traktat, S. 205, und die aus derselben Darmstädter Handschrift von Rud. Steglich veröffentlichten Quaestiones, in den Publikationen der I. M.-G., Beihefte, II. Folge, Heft X, S. 63.

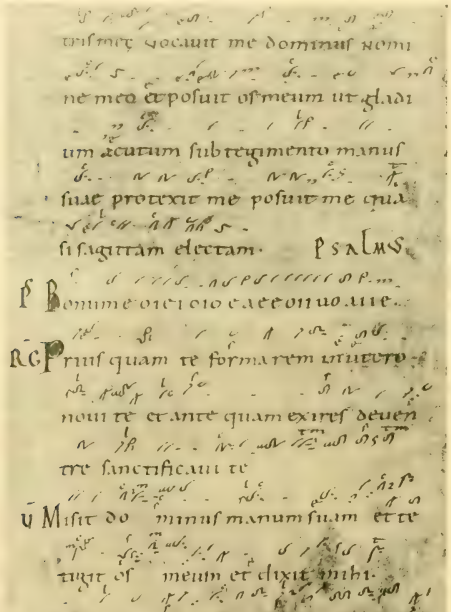
[3] Im Programm des Benediktinerstifts Maria-Einsiedlen hat P. Gabriel Meier aus der Pariser Hs. nouv. acquis. lat. 229 aus dem 13. Jahrhundert die Versus memoriales über die Litterae significativae herausgegeben, die ich, weil bisher unbeachtet geblieben und schwer zugänglich, hier abdrucke:

***A** monet alta peti; **B** tolli sive teneri.*
***C** celera sursum; **D** dicit deprime iusum.*
***E** iubet equari; docet **F** cantando feriri.*
***G** moderare gradum: **H** rarum pandit hiatum.*
***I** trahit inferius; levat **L** si quando subimus.*
***M** mediocriter sonat; **O** cantus ordine donat.*
*Pressio Fit per **P**; facit **V** nos recta videre.*
*Sibilat **S** susum; **T** tractus continet usum.*
***X** habet expecta; litteris sic exprime verba.*

ausgedrückt: *t*____ *c*____, d. h. der Buchstabe soll für alle unter dem Striche stehenden Neumen gelten.

Außer diesen Buchstaben und Buchstabenverbindungen enthalten die sanktgallischen Neumenbücher noch Abkürzungen, wie *cō* (conjungantur), *len* (leniter), *moll* (molliter), *fid* (fideliter), *simil* (simul oder similiter), *perf* (perfecto), *st* (statim)[1].

Das folgende Faksimile ist geeignet, die Verwendung der sanktgallischen Litterae significativae zu veranschaulichen:

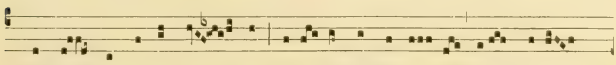


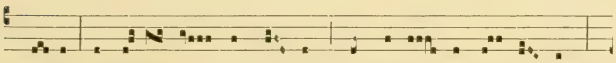
Aus Cod. 121 der Stiftsbibliothek Einsiedeln. X. s.

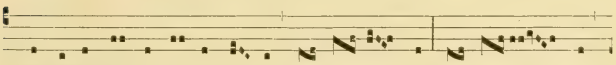
[1] Auf sie hat zum ersten Male Dom Mocquereau aufmerksam gemacht Nombre musical grégorien, t. I, p. 169.

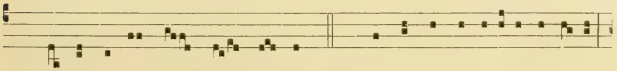
Diese Neumierung ist ungemein reich an denjenigen Schriftelementen, die die Spezialität der sanktgallischen Dokumente ausmachen. Die ersten sechs Zeilen gehören zum Intr. *De ventre matris* vom hl. Johannes Baptista; es folgt das Gradualresponsorium *Priusquam te formarem* mit dem V. *Misit dominus* und die Anfangspartie des *Alleluia* V. *Ipse prȩibit.* Schon die erste Zeile enthält die Litterae significativae *l*, *e*, *s* (lang geschrieben), *i* und *e*; die zweite mehrmals *e* und *e*, die Silbe *qua-* am Ende der vierten Zeile *t*, die neunte Zeile hat die Verbindung *t m* zweimal.

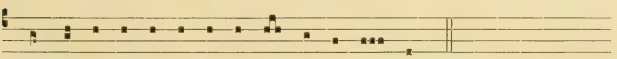
Vergleichen wir mit den sanktgallischen Neumen die Lesart des Introitus *De ventre matris* im Graduale Vaticanum:









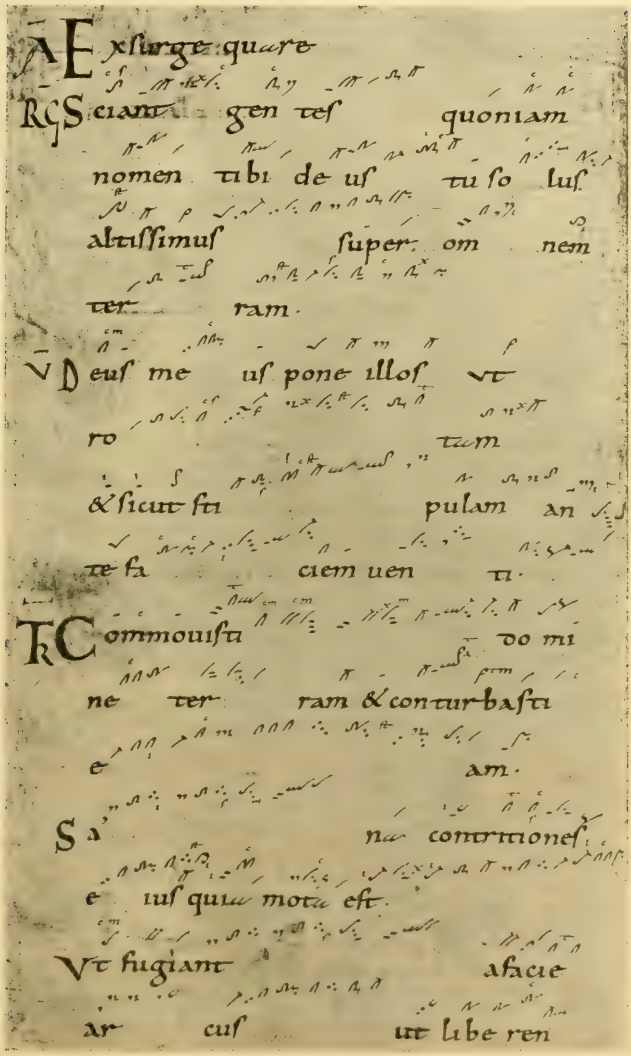


Unser Faksimile beginnt mit der zweiten Silbe von *matris*, die über sich das Neumenzeichen des Podatus liquescens (Pinnosa) trägt, während das Graduale Vaticanum die Liqueszenz nicht vermerkt. Daneben steht *l*; offenbar bezieht sich das auf den ersten Ton der Neume, der höher sein soll als der unmittelbar vorhergehende; auf den zweiten Ton des Podatus wird es sich nicht beziehen, weil dieser durch das Neumenzeichen selbst als höher sichergestellt ist. Die erste Silbe von *mȩ* hat einen Climacus,

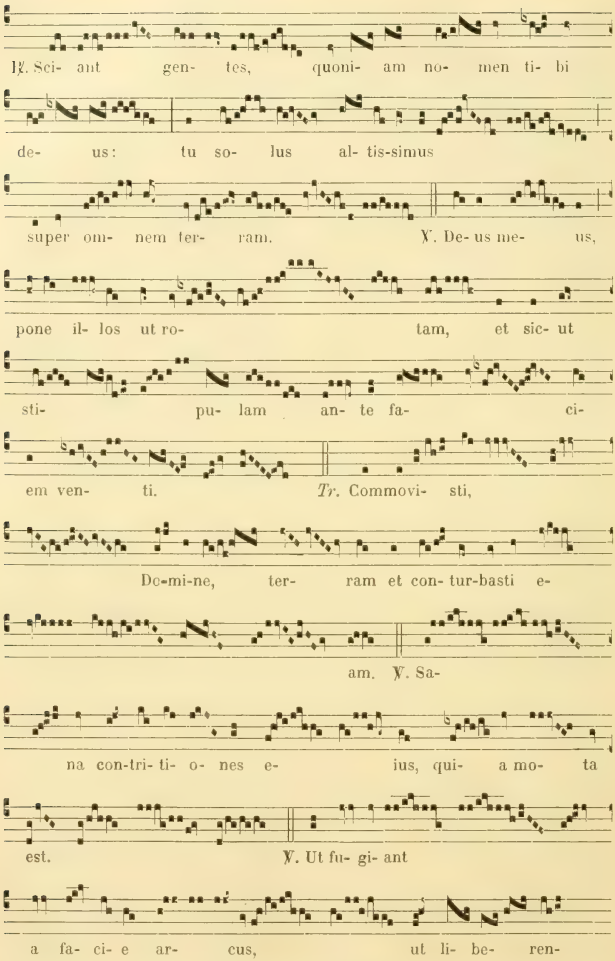
dessen Punkte durch Jacentes ersetzt sind, sowie ein Quilisma flexum resupinum und eine Virga. Das vatikanische Graduale schreibt den gewöhnlichen Climacus. Die zweite Silbe des Wortes hat eine Virga. Die Neumen über *vocavit* sind der Reihe nach Virga jacens, einen tieferen Ton als der vorhergehende andeutend, der Torculus, dessen erster Ton *e* als im Einklang mit dem Tone der Silbe *vo-* stehend gekennzeichnet ist. Das Wort *me* hat eine Virga und den Buchstaben *s* (lang gezogen), der aber hier überflüssig erscheint, weil die Virga sowieso einen höheren Ton angibt als die sie umgebenden Virgae jacentes. Der Torculus der dritten Silbe von *dominus* hat unter sich den Buchstaben *i*, zum Zeichen, daß sein erster Ton tiefer liegen soll als der vorhergehende. Die erste Silbe von *nomine* hat eine Jacens und einen Torculus, und zwar steht vor der Jacens ein Zeichen, das wohl der Buchstabe *e* ist, derselbe, der auch neben der ersten Note des Torculus steht. Vielleicht ist dadurch eine Ausführung nahegelegt wie *e e g f* statt *e f g f*. Die Silbe *-ne* zu Beginn der zweiten Zeile hat einen Pes subbipunctis resupinus, dessen erstes Zeichen infolge des Buchstabens *e* über der Virga statt des gewöhnlichen Wertes die Bedeutung hat. Die ganze Figur ist zu übertragen: .

Die erste Silbe von *meo* hat den namentlich vor syntaktischen Einschnitten, wie hier, beliebten langen Torculus. Die erste Silbe von *gladi-* am Ende der Zeile hat den langen Podatus, die zweite eine Bistropha und eine gekürzte Clivis. Die folgenden Zeichen lassen sich danach leicht bestimmen. Die Quadratschrift des Graduale Vaticanum ist naturgemäß auf eine so subtile Rhythmik, wie sie die vorliegende Neumierung nahelegt, nicht eingerichtet, sondern nivelliert alle Rhythmen.

Die folgende Probe dieser Verbindung von Buchstaben und Neumen stammt aus dem, wie es scheint, ältesten sanktgallischen Gesangbuch. Die Seite enthält das Gradualresponsorium *Sciant gentes* mit dem ℣. *Deus meus*, und den Anfang des Tractus *Commovisti* mit dem ℣. *Sana* und dem Anfang des ℣. *Ut fugiant* des Sonntags Sexagesimae. Die Angabe A. *Exsurge quare* bezieht sich auf den Introitus des Tages, der in der Handschrift immer nur angedeutet, niemals vollständig in Text und Neumen ausgesetzt ist. Der Grund liegt darin, daß der Introitus (wie die Communio) ein Chor-, also antiphonischer Gesang ist, unsere Handschrift aber, ein Cantatorium, nur die Sologesänge bietet.



Aus Cod. 359 St. Gallen. X. s. p. 60.



Merkwürdig ist der häufige Gebrauch des Buchstabens *c* über kurzen Silben, die akzentuierten folgen, wie auf den vorletzten

Silben von *sapiens*, *dominus*, *dulcedinem*, *veniet*, *timeas*[1]. Doch steht er nicht immer in diesem Falle, wohl aber auch auf anderen Silben. Und so wäre es verkehrt, daraus den Schluß zu ziehen, die sanktgallischen Gesanglehrer hätten die Belastung unbetonter Silben als verkehrt angesehen und in der Ausführung durch rascheren Vortrag mildern wollen, denn an Hunderten von Stellen haben auch die sanktgallischen Gesangbücher, in Übereinstimmung mit der konstanten Tradition bis zum Ausgange des Mittelalters, auf unbetonten Silben mannigfache Tonreihen.

Auch die Existenz eines Pausezeichens in den sanktgallischen Codices ist bemerkenswert, des Buchstabens *x*, den Notker Balbulus mit *expectare* erklärt. Er steht oft dort, wo man sowieso einen Ruhepunkt machen würde. Wenn man in St. Gallen ein solches Pausezeichen einführte, so muß es um einer besonderen Wirkung willen geschehen sein, es muß zuerst einen bestimmten rhythmischen Inhalt gehabt haben[2].

Diejenigen Buchstaben, welche den rhythmischen Verlauf der Melodie am häufigsten modifizieren, sind *t* und namentlich *c*. Jener hat dieselbe Wirkung wie das Produktazeichen, und stehen nicht selten vikarierend füreinander. Der Buchstabe *c* steht über beiden Formen der Virga, wie über Gruppenzeichen. Über der Virga und Jacens und bedeutet er die Kürzung des Longawertes in denjenigen einer Brevis. Ebenso wird der Climacus durch Kürzung der Virga zu einer Verbindung dreier kurzer Noten. Bisher ist kein einziges Beispiel ausfindig gemacht worden, wo das *c* zu einem Punctum gesetzt worden wäre. Es kann das auch nicht auffallen, denn die Puncta z. B. im Climacus bedeuten den kleinsten rhythmischen Wert, den die Neumenschrift kennt, die Virga in ihren beiden Formen den unmittelbar darauffolgenden größeren. Dieser Sachverhalt ist einfach und evident. In Verlegenheit gerät man nur, wenn man alle einfachen Neumen (Virga, Jacens und Punctum) für rhythmisch aequivalent hält. Wer den kleinsten, unteilbaren rhythmischen Wert

[1] Vgl. S. 18 des Cod. 390 von St. Gallen in der Ausgabe der Paléographie musicale, série II, und zahlreiche andere Fälle.

[2] Es wäre nicht unmöglich, daß dieses *x* eine Korruption des byzantinischen Stauros ist, des Trennungszeichens bei Perioden (vgl. oben S. 56), und welches sich sogar in einigen lateinischen Handschriften findet, so in Cod. 601 der Kapitelsbibliothek Lucca aus dem 12. Jahrhundert. (Paléographie musicale, t. IX.) Vgl. darüber meine Bemerkungen in der Tribune de S. Gervais, Paris, XIV, p. 123 ff.

in der Virga dargestellt findet, kann die häufige Verbindung der Virga mit dem *c* überhaupt nicht befriedigend erklären. Und so ist D. Mocquerau[1] darauf verfallen, eine doppelte Bedeutung des *c* anzunehmen. Der Buchstabe, so sagt er, bezieht sich oft nicht auf einen einzigen Ton, sondern fordert den rascheren Vortrag einer ganzen Tonreihe, mehrerer hintereinanderstehender Zeichen, ohne den proportionellen Wert des einzelnen Zeichens zu alterieren. Er habe also denselben Sinn wie unser *animato*, *accelerando*, *più mosso*. Diese Auffassung halte ich nicht für möglich, denn dann wären Neumierungen wie und ähnliche überflüssig, in denen die Wirkung des *c* ausdrücklich auf mehrere Neumen ausgedehnt wird. Und doch sind sie sehr häufig. Wie sollte auch der Sänger in jedem Falle herausfinden, ob das *c* nur für den nächsten Ton oder für eine ganze Tongruppe zu gelten habe? Schon an dieser praktischen Unmöglichkeit scheitert die neue Erklärung. Und wenn das *c* eine solche Doppelbedeutung haben soll, warum nicht auch das *t*, das Verlängerungszeichen? Die Gleichsetzung des *c* mit *accelerando* usw. läßt sich auch mit den Vortragsregeln nicht gut vereinen, die uns aus dem 10. und 11. Jahrhundert für den liturgischen Gesang überliefert sind. Die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis verlangt im Gegenteil für den ganzen Gesang ein gleichmäßiges Tempo. Außer bei den ersten und den letzten Tönen, sowie am Ende der Abschnitte dürfe keine Modifikation des Tempos eintreten; die kurzen Töne müßten gleichkurz, die langen gleichlang sein, und beide Dauern, die lange und die kurze, müßten in einem genauen mathematischen Verhältnis zueinander stehen[2]. Bei einer solchen Vortragsart ist kein Platz für ein *accelerando* oder *animato*. Zum mindesten lebt der Autor der Commemoratio in anderen Vorstellungen vom Vortrag des liturgischen Gesanges, als die sanktgallischen Neumatoren, und seine Worte bezeugen die Verschiedenheit der Choralausführung in St. Gallen und den Klöstern des nordwestlichen Europa im 10. Jahrhundert.

Aus demselben Bestreben, eine besondere Auffassung von Choral-

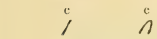
[1] In seinem Nombre musical grégorien, t. I.

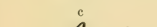
[2] Vgl. Gerbert, scriptores I, 226 ff.: *Inaequalitas ergo cantionis cantica sacra noa vitiet, non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protrahatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu, v. g. responsorii vel caeterorum, segnius quam prius protrahi incipiatur. Item breria quaeque impediiora non sint, quam conveniat breribus. Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus ... Omnia quae diu, ad ea quae non diu legitimis inter se morulis numerose concurrant et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a principio* (Gerbert hat: *fine*) *usque ad finem peragatur.*

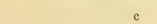
rhythmus zu stützen, geht die Erklärung des *t* als gelegentlicher Tonverstärkung und des *c* als gelegentlicher Tonschwächung hervor. Davon kann natürlich ebensowenig die Rede sein, als in unserer Musik die Viertelnote bald eine wirkliche Viertelnote, bald eine leichter auszuführende halbe Note, oder eine stärker auszuführende Achtelnote bedeutet. Eine derartige elastische Erklärung desselben Zeichens entbehrt nicht nur jeglichen Anhaltes in den Quellen, sie würde auch in der Praxis zu den größten Willkürlichkeiten führen. Hier muß man sich wieder fragen: Woher sollen die Sänger wissen, ob das *t* ein Verlängerungs- oder ein Fortezeichen ist und das *c* ein Kürze- oder Pianozeichen?

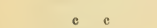
Einige aufs Geradewohl ausgesuchte Neumierungen aus dem Antiphonarium des Hartker (Cod. St. Gallen 390, X. s.) nach der Ausgabe der Paléographie musicale (série II) mögen das Verhalten der sanktgallischen Neumenschreiber in diesen Dingen beleuchten; die Liste ließe sich unschwer nach Belieben verlängern.

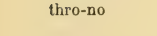
salutare — Seite 20, Zeile 2 (Franculus mit verkürzter Virga)

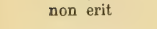

dum inveniri — Seite 20, Zeile 11


fortior cuius — Seite 20, Zeile 16 (das zweitemal *c* zwischen zwei Jacentes)


calciamentorum — Seite 21, Zeile 1


thro-no — Seite 21, Zeile 6


non erit — Seite 22, Zeile 21


Laetentur — Seite 17, Zeile 15 (Jacens mit *c*)

Propitius — Seite 97, Zeile 11

mirabilia — Seite 102, Zeile 11

[1] Im Original ist hier der zweite Strich der beiden Flexae länger als gewöhnlich; vgl. dazu oben S. 118 und 119.

ambulabunt Seite 72, Zeile 4

mari- a Seite 73, Seite 8

tenuisti domine Seite 96, Zeile 12

dicit Seite 17, Zeile 9

deus Seite 17, Zeile 10

ecce Seite 16, Zeile 6

misere- bitur Seite 17, Zeile 16

Die Litterae significativae bergen aber noch manche ungelöste Rätsel. Es muß zunächst auffallen, daß die Unbestimmtheit der Neumen durch Zeichen, Buchstaben abgestellt werden soll, die im Grunde ebenso unbestimmten Inhalt haben. *a* bedeutet altius, höher; aber wichtiger wäre zu wissen, um wieviel höher, um 2, 3 oder 4 Stufen. *t* heißt tenere, also verlängern; aber um wieviel die Note verlängert werden soll, das erfahren wir nicht. Ähnliches gilt von den meisten anderen Zeichen, melodischer wie rhythmischer Art. Wenn sie die Mängel der Neumen verbessern, die ihnen anhaftende Unsicherheit beseitigen sollen, so müssen wir sagen, sie tun das nur in sehr unvollkommener Weise[1].

[1] Also urteilte schon im 11. Jahrhundert der Engländer Joh. Cotto, der harte Worte des Tadels für die Litterae significativae hat, da sie nach seiner Ansicht die Neumenschwierigkeit nicht verringerten, sondern vermehrten; auch ihnen gehe ab, was die Neumen entbehrten, die genaue Angabe der Intervalle. Cotto sagt (Gerbert, scriptores II, 259): *Solent autem nonnulli neumas illas* (d. h. die neumae usuales) *quibusdam notis resarcire, per quas cantorem videntur non docere, sed duplicato errore impedire. Nam cum in neumis nulla sit certitudo, notae suprascriptae non minorem praetendunt dubitationem, praesertim cum per eas multae dictiones diversarum significationum incipiant, ideoque ignoretur, quid significent. Sed etsi eis tribuatur aliqua certa significatio, non tamen per hoc extirpatur omnis dubitatio, dum cantor adhuc manet incertus de modo intensionis et remissionis, siquidem* c *diversarum dictionum principium est, veluti* c i t o, c a n t e, c l a m o s e; *simi-*

Man möchte vermuten, daß Notkers Erklärung nicht mehr das Richtige trifft, er also den ursprünglichen Sinn der Neumenbuchstaben nicht mehr verstanden habe. Faktisch hat Riemann[1] ein ähnliches Bedenken geäußert. Es wäre in der Tat nicht unmöglich, daß die verschiedenen Buchstaben desselben melodischen Inhaltes zuerst, also noch vor Notker, verschiedene Intervalle andeuteten, der eine einen Halbton, der andere einen Ganzton, ein dritter eine Terz usw. Ohne eine solche Spezialisierung sind manche der Buchstaben überflüssig. Diese Buchstabenschrift könnte dann, wie diejenige des Hermannus Contractus (vgl. oben S. 229 ff.) griechischer Anregung entsprungen sein; erfüllten doch die byzantinischen Neumen gerade in bezug auf die Intervallfolge der Melodien alle Ansprüche. Die für die Karolingerzeit am fränkischen Hofe und anderswo nachweisbaren griechischen Musiker könnten den Lateinern die Mängel ihrer Tonschrift recht lebendig vor Augen geführt haben[2]. Zu Notkers Zeit sei dann die ursprüngliche Bedeutung der Zeichen bereits vergessen gewesen. Es ist das eine Kette von Vermutungen, die bis zu einer anderen besseren Erklärung der Litterae significativae als möglich gelten dürfen. Was aber die Buchstaben (und

---

liter **l** *ut levia, leniter, lascive, lugubriter; simili modo* **s**, *quemadmodum sursum, suaviter, subito, sustenta, similiter etc.* Seine Sympathien gehen zu den regulares et musicae neumae, denn er fährt fort: *Hoc autem de musicis ac regularibus neumis breviter intimare possumus, quod musica tam vero tamque levi tramite ducat, cantorem, ut etiam si velit, errare non possit: et postquam quivis, seu magnus, seu pusillus, quattuor historias vel totidem officia per eas a praecantore didicerit, antiphonarium totum vel graduale absque magistro addiscere poterit. Irregulares vero, ut ostensum est, dubitatem gignunt et errores, nec tantulam utilitatem cantori conferre valeant, ut postquam per eas totum graduale usque ad unum officium, et ut amplius dicam, usque ad unam communionem a magistro didicerit, illam unam communionem, quae restat canere per se sciat. Liquet ergo quod qui istas amplectitur, amator est erroris ac falsitatis, qui autem musicis adhaeret neumis, tenere vult semitam certitudinis et veritatis.* Die neumae musicae oder regulares sind diejenigen, die auf Linien gesetzt sind.

[1] Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 121 ff.

[2] Daß man in St. Gallen mit den byzantinischen Hymnen bekannt war, erhellt mit absoluter Sicherheit aus der Struktur der Sequenzen, die zu den lateinischen Hymnen in vollendetem Gegensatz steht, also nicht an diese angeknüpft werden kann, mit der byzantinischen liturgischen Poesie aber zahlreiche Berührungspunkte aufweist. Der Hymnos akathistos der byzantinischen Liturgie findet sich in lateinischer Übersetzung in der aus St. Gallen stammenden Handschrift C 78 zu Zürich. Vgl. Winterfeld in der Zeitschrift für deutsches Altertum, Berlin 1903, S. 81. Es ist das nur eine der vielen Tatsachen, die die Einwirkung byzantinischer Musiker auch auf die sanktgallische Poesie und Musik bezeugen.

anderen Sonderzeichen) rhythmischen Inhaltes angeht, so ist es klar, daß die Neumen allein, ohne die Buchstaben und Verlängerungsstriche, so also, wie sie anderswo geschrieben werden, diese rhythmischen Spezialitäten nicht in sich schlossen. In ihrer Anlage erweisen sich diese als Zusatz zum Neumensystem, nicht als zum Urbestande der Nota romana gehörig. In Beobachtung dieser Sonderzeichen mußte sich eine Vortragsweise einstellen, die abwechslungsreich war und den Sängern eigenartig und verlockend erschien, die man aber nicht zur Erklärung des römischen Kirchengesanges verwenden darf. Man braucht nur eine in sanktgallischen Neumen des 10. Jahrhunderts geschriebene und mit den Litterae significativae versehene Aufzeichnung gegen die Notierung einer italischen, französischen oder englischen Handschrift zu halten, um zu erkennen, daß beide Aufzeichnungen verschieden ausgeführt worden sein müssen. Ist nun eine der beiden Ausführungen die nichtursprüngliche, so kann es nur diejenige von St. Gallen sein[1].

Die Neumenbuchstaben verbreiteten sich in der Einflußsphäre des Klosters St. Gallen. Noch im 12. Jahrhundert wurden sie in Bamberg gelehrt und von den Kopisten geschrieben. Erst im 14. Jahrhundert verschwanden sie. Wichtig ist aber, daß es selbst in St. Gallen Handschriften der besten Zeit gibt, die z. B. das verlängernde Jacenszeichen, nicht aber die Litterae significativae haben, so Cod. 339 aus dem 10. Jahrhundert. Also selbst in St. Gallen gehörten diese nicht zum unentbehrlichen Hausrat der Neumenschreiber. Man konnte auch ohne sie fertig werden. Das nicht allein. Bei näherem Zusehen überraschen die sanktgallischen Gesangbücher selbst durch rhythmische Varianten, ohne daß die Buchstaben dabei beteiligt sind. Da gerade in dieser Beziehung immer wieder unzutreffende Behauptungen verbreitet werden, stelle ich hier einige solche Varianten aus zwei Handschriften sanktgallischer Herkunft und aus dem 10. Jahrhundert nebeneinander, die durch die phototypische Ausgabe der Paléographie musicale t. I und IV jedermann zugänglich gemacht worden sind.

---

[1] Auch der Hymnenforscher Clemens Blume spricht sich in der Analecta hymnica, Bd. LIII, p. XII ff. gegen die immer noch verbreitete Auffassung aus, daß die sanktgallischen Choraldenkmäler die besten und ursprünglichen Zeugen des gregorianischen Gesanges seien. Vgl. oben S. 215, Anm. 2. Nicht in den sanktgallischen oder Metzer Tonbuchstaben und Sonderzeichen liegt der ursprüngliche Choralvortrag verborgen, sondern in den allen ganz alten Neumierungen gemeinsamen rhythmischen Nuancen der Grundzeichen.

Cod. 121 Einsiedeln.		Cod. 339 St. Gallen.
	Seite 1, Zeile 2: *do*mine	
	Seite 1, Zeile 3: *tu*am	
	Seite 1, Zeile 4: *tu*um	
	Seite 1, Zeile 9: *mei*	
	Seite 2, Zeile 1: *me*us	
	Seite 2, Zeile 6: *te*	
	Seite 2, Zeile 7: domin*us*	
	Seite 2, Zeile 8: *no*stra	
	Seite 2, Zeile 8: *da*bit	
	Seite 2, Zeile 10: *Sion*	
	Seite 2, Zeile 11: *ad*	

usw.

Man trifft solche Varianten fast in jeder Zeile an. Auf der folgenden Seite der Einsiedler Hs. steht in Zeile 3 als Schlußneuma von *Sion* die Flexa mit dem Pressus; in der sanktgallischen Hs. steht , also eine Flexa mit der entgegengesetzten rhythmischen Nuance. In Zeile 4 steht auf *ve-* von *veniet* ein Scandicus , wo die sanktgallische Hs. hat; dort vier lange Töne, hier drei kurze und ein langer. In Zeile 5 stellt die Einsiedler Hs. die drei ersten Neumen von *-ga-* unter ein *c*: ; die Hs. von St. Gallen hat die normalen rhythmischen Werte, ohne die Verkürzung. Diese und die unzähligen anderen Varianten — die angeführten bilden nur einen Bruchteil der auf den vier Seiten vorhandenen [1] — widerlegen schlagend die von Tendenzschriftstellern vertretene Meinung, die ältesten Handschriften stimmten in solchen Dingen überein, oder die sanktgallischen rhythmischen Subtilitäten seien urgrego-

[1] Zahlreich sind auch die rhythmischen Varianten des Cod. 359 von St. Gallen und des Cod. 339; schon eine Vergleichung der Neumierung des R. *Sciant gentes* (vgl. oben S. 239) ergibt für die Anfangspartie vor dem Vers beinahe 20 Varianten!

rianisches Gut. Die Hs. 339 folgt darin durchaus den italischen, französischen und englichen Choraldenkmälern, während die Einsiedler abseits von der Tradition des gregorianischen Gesanges steht. Das ist der nüchterne Tatbestand, den keine noch so oft wiederholte Rhetorik aus dem Wege räumen kann.

Gleichzeitig mit den Litterae significativae taucht in St. Gallen der Brauch auf, die Vokale zur Angabe der Tonarten heranzuziehen. Daß auch darin eine Einwirkung griechischer Übung vorliegt, läßt die Aufnahme griechischer Vokale zu den lateinischen als möglich erscheinen. Derart sind z. B. in den Handschriften von St. Gallen 389, 390—91 u. a. die Antiphonen mit Vokalen versehen, die am Rande stehen und für die Auffindung der entsprechenden Psalmformel Dienste leisteten. Bei den Responsorien war eine solche Angabe der Tonart nicht nötig, weil ihre Verse von Anfang an ganz mit Neumen versehen wurden. Beigefügte Konsonanten gaben die Differenzen der Psalmtöne an. So ist $a = 1.$ modus, $e = 2.$, $i = 3.$, $o = 4.$, $u = 5.$, $\eta = 6.$, $y = 7.$, $\omega = 8.$ modus; ab, ac, ad usw. beziehen sich auf die 1., 2. und 3. Differenz des ersten Tones[1]. Auch diese Buchstabenverwendung drang, wenn auch nicht in dem Maße, wie die zuerst erwähnte, in die St. Gallen benachbarten Kirchen. Das Reichenauer Antiphonar in der Karlsruher Bibliothek verzeichnet so die Psalmtöne und ihre Differenzen[2]. Bis ins 13.—14. Jahrhundert vermochte sich dies Buchstabensystem zu halten; es verlor sein Existenzrecht mit der Einführung der Notenlinien.

Mit der Stiftung des hl. Gallus stand während des 9. und 10. Jahrhunderts die Kirche von Metz in regem literarischen und künstlerischen Verkehr. Auch die Litterae significativae fanden dort Eingang, wenigstens gibt es einige in Metzer Neumen aufgezeichnete Gesangbücher, die von den Buchstaben einen außerordentlichen Gebrauch machen. Diese Notierungsweise ist zum ersten Male von D. Mocquereau besprochen worden[3]. Am häufigsten sind die Buchstaben *t* (tenete) und *c* (celeriter), die wie in St. Gallen eine rhythmische Verlängerung und Verkürzung anzeigen. Der Buchstabe *f* oder *s* wird als sursum gedeutet, *h* als humiliter; *e* wird mit dem sanktgallischen equaliter identisch sein.

Weiter kommen *n*, *nl* und *nlt* vor; sie sollen die Abkürzung von naturaliter sein. Auch hier muß man jedoch, die Richtigkeit dieser

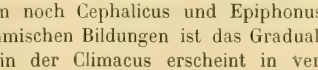
[1] Diese Spezies der Neumenbuchstaben läßt sich leicht am Antiphonar des Hartker studieren, Paléographie musicale, serie II, t. I.

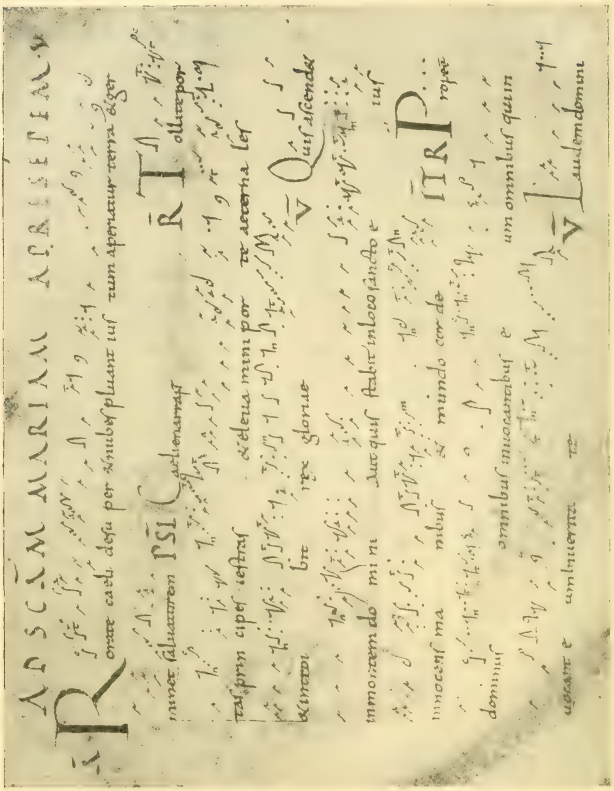
[2] Vgl. Brambach, Die Reichenauer Sängerschule, S. 34.

[3] Vgl. Paléographie musicale, t. X, und Nombre musical grégorien, t. I.

Deutungen zugegeben, die Unbestimmtheit der Aussagen der Buchstaben betonen. Sind D. Mocquereaus Erklärungen richtig, so haben die Metzer Neumenschreiber wie ihre Kollegen in St. Gallen die Mängel der Neumen durch neue Mängel zu heben gesucht. Ganz unmöglich ist die Annahme, daß die Metzer Neumenbuchstaben römisches Gut seien. Ihr Fehlen in allen bisher bekannten italischen Gesangbüchern weist dieselbe zurück. Sie sind wie die Buchstaben in St. Gallen eine nichtursprüngliche Zutat, die man für die Eruierung der römischen Choralvortragsweise nicht heranziehen sollte. Handschriften mit Metzer Neumen und Buchstaben sind Cod. 186 der Kapitelsbibliothek Vercelli, Cod. E 168 der Ambrosiana in Mailand. Das wichtigste Denkmal der Metzer Neumen ist aber die Hs. 239 der Bibliothek Laon, ein Antiphonale Missarum (Graduale) aus dem 10. Jahrhundert, das neuerdings von der Paléographie musicale in vollständiger Reproduktion herausgegeben wird. Ihm entstammt das folgende Faksimile (s. S. 250).

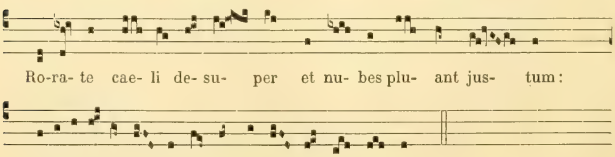
Es enthält von der Messe des Quatembermittwoch im Advent (Statio ad S. Mariam ad presepem, im heutigen Missale S. Mariam majorem) den Intr. *Rorate* (A. = Antiphona), das Graduale *Tollite* (℟. = Responsorium) mit dem ℣. *Quis ascendet* und das zweite Graduale (iterum ℟.) *Prope est Dominus* mit den Worten *Laudem domini* des Verses.

Die Neumen tragen hier den unverfälschten Typus der Metzer Schrift. Dazu gesellen sich aber die ziemlich häufigen Buchstaben. Gehen wir die erste Neumenzeile durch, so treffen wir über dem Pes von *Ro-* den Buchstaben *c*, der den Sänger veranlassen soll, den zweiten Ton, eigentlich eine Longa, zur Brevis zu machen. Auf *-ra-* tritt das Entgegengesetzte ein; der zweite Ton des Pes erhält eine Verlängerung durch das *t*. Die Silbe *cae-* hat einen Pes und eine in ihre Bestandteile aufgelöste lange Flexa, ebenso *-li*. *De-* eine Virga und ein Quilisma, *-su-* eine lange Flexa und ein Quilisma flexum resupinum. Über *nu-* steht ein Torculus, über *plu-* eine durch *t* verlängerte Virga mit einer Flexa (cornuta); über *-ant* ein Cephalicus. *Jus-* hat eine lange Flexa, einen aus drei Breves bestehenden Climacus und eine Flexa. Auf der vierten Silbe von *aperiatur* steht eine Virga mit Quilisma, auf *ter-* Virga und langer Climacus; es folgen noch Cephalicus und Epiphonus. Außerordentlich reich an rhythmischen Bildungen ist das Graduale mit seinem Vers. Schon allein der Climacus erscheint in verschiedenen Formen: 



Aus Cod. 239 der Bibl. Laon. X. s.

In heutiger Choralschrift sieht der Introitus *Rorate* also aus:



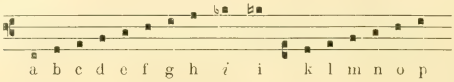
Vergleicht man die Metzer Neumierung mit der sanktgallischen des Cod. 121 und dessen Litterae significativae (pag. 9 der Ausgabe der Paleographie musicale t. IV), so entdeckt man bedeutende rhythmische Varianten. Ich gehe sie nur für den Introitus durch: die erste Silbe *Ro-* hat in St. Gallen einen gewöhnlichen Pes ohne Buchstaben, ebenso *-rate* und *desuper*; die erste Silbe von *caeli* hat in St. Gallen einen Pes und eine gewöhnliche Flexa, in Laon einen Pes und eine lange Flexa, die zweite Silbe dort eine gewöhnliche, hier eine lange Flexa. *Et* hat in St. Gallen einen liqueszierenden Epiphonus, in Laon nur eine Virga. Der Climacus über der ersten Silbe von *justum* hat in St. Gallen die Form , in Laon , eine rhythmische Variante; über *terra* schreibt St. Gallen , Laon jedoch , also St. Gallen hat zwei Longae und zwei Breves, Laon vier Longae. Eine Neumierung, die in der Handschrift von Laon kaum anderthalb Zeile einnimmt, weist demnach gegen die ebenfalls mit Buchstaben versehenen Neumen der sanktgallischen Handschrift zum mindesten sieben rhythmische Varianten auf. Man mag darnach ermessen, was davon zu halten ist, wenn immer wieder die rhythmische Gleichförmigkeit der sanktgallischen und der Metzer Handschriften des 10. Jahrhunderts betont wird. Der Mangel an Übereinstimmung in solchen rhythmischen Nuancen ist ein bedeutsames Argument für ihre Nichtursprünglichkeit. Nur solche Nuancen wird man als original gelten lassen können, die in allen älteren Handschriftenklassen vertreten sind.

Alle diese Buchstabenverwendungen haben das Neumenproblem nicht gelöst. Glücklicher war ein anderer Versuch, Neumen und Buchstaben zu verbinden, der das melodische Element durch die 15 Tonleiterbuchstaben von *a-p* (vgl. oben S. 224), das rhythmische durch die Neumen fixierte. Das Hauptdenkmal dieser Doppelschrift ist der berühmte Tonar[1] aus dem 11. Jahrhundert, der um 1850 von Danjou in der Bibliothek der medizinischen Fakultät von Montpellier aufgefunden wurde und nunmehr in Bd. VIII der Paléographie musicale phototypisch vollständig veröffentlicht ist[2]. Folgende Ta-

[1] Tonar oder Tonale heißen die mehr dem Unterricht als der Praxis dienenden Bücher, welche die Stücke nicht nach dem liturgischen Gebrauche, sondern nach ihren Tonarten ordnen.

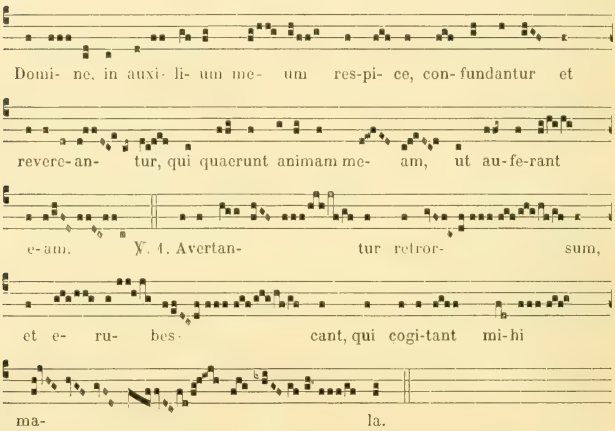
[2] Andere Denkmäler dieser Buchstabenschrift bei Jumilhac, Science et pratique du plainchant (2. éd.), Paris 1847, p. 97 ff., bei Fétis, Histoire de la musique, t. IV, p. 222, in der Bibliotheca musico-liturgica der Londoner Choralgesellschaft, fasc. I, Blatt 2 u. a. Ein sehr instruktives Fragment aus einem süddeutschen monastischen Antiphonar, das in deutschen Neumen und Buchstaben geschrieben war und wohl dem 12. Jahrhundert angehört, veröffentlichte Kienle im Gregoriusblatt, Aachen 1883, S. 26 ff. (Ant. *O clavis david*,

belle gibt das System der Buchstaben, die über den Neumen stehen, wieder:



Man vergleiche das folgende Faksimile (s. S. 253).

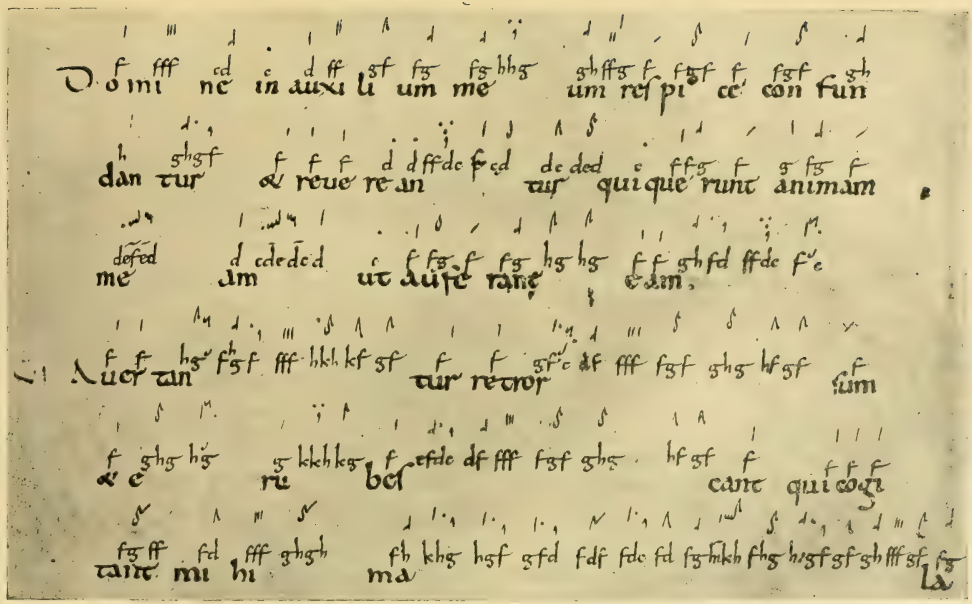
In moderne Choralschrift läßt sich das Offertorium mit seinem ersten ℣. also übertragen:



Zum Verständnis der originalen Schrift und der Übertragung sind einige Bemerkungen notwendig. Das heute dem 16. Sonntag nach Pfingsten zugeteilte Off. *Domine, in auxilium* gehört der Tonart des Tritus und zwar ihrer plagalen Fassung an. Wenn der Finalton *f* am Schlusse der Antiphone vor dem ℣. nicht hervortritt, so liegt das daran, daß offenbar, wie es auch heute noch der Fall ist, die Anfangspartie bis *respice* vor dem ℣. wiederholt wurde; diese aber schließt mit einem rechten Schlusse auf der Finalis *f*.

Die Form der Neumen ist die französische, wie überhaupt diese

℟. *Stephanus autem*, ℟. *Videbant omnes Stephanum*). Die Verbindung von Neumen und Buchstaben war also auch den deutschen Handschriftenschreibern nicht unbekannt.



Aus Cod. Montpellier H. 159. 11. Jahrhundert, p. 254.

Handschrift in zahlreichen Eigenheiten französischen Charakter trägt. Als Zeichen für den Einzelton ist bald das Punctum verwendet, bald die Virga jacens, bald die senkrechtstehende Virga. In der tiefen Lage des der Melodie zukommenden Umfanges ist das Punctum verwendet, so bei dem tiefen *e* und *d*. Die beiden Striche dienen der Aufzeichnung der höheren Töne, und zwar steht bei steigender Melodiebewegung immer die geradestehende Virga, sonst die geneigte, letztere namentlich bei einer unbedeutenden Bewegung nach unten, wie von *g* nach *f* bei *quaerunt animam*.

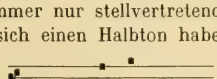
Die Zeichen der Clivis, des Podatus, des Torculus bieten keine Schwierigkeit, ebensowenig der Porrectus, der als Einzelzeichen nur einmal, innerhalb des Melisma auf der ersten Silbe von *mala* in der letzten Zeile vorkommt. Von zusammengesetzten Neumen erwähne ich den Pes subbipunctis auf *confundantur* in der zweiten Zeile, dessen letzter Punkt, wie oft beim Climacus der französischen Handschriften (vgl. auch die zahlreichen Climaci innerhalb des Melisma der letzten Zeile), vom Schreiber die Hakenform erhalten hat, und den Torculus resupinus, der in der letzten Zeile zweimal vorkommt. Das Trigon hat einfach (vgl. zweites Zeichen der ersten Silbe von *meum* in der ersten Zeile) und zusammengesetzt (vgl. zweite Zeile bei *revereantur*, wo es im ganzen vier Punkte umfaßt) diejenige Form, in welcher die beiden ersten Punkte horizontal nebeneinanderstehen und der dritte ein Haken ist. Auch der Oriscus ist einigemal angewendet; das erstemal am Ende des Anfangsstückes, wo er die Virga verstärkt und von einem Punctum gefolgt ist. Im V. aber steht er bei der Flexa (vgl. erstes Zeichen der dritten Silbe von *avertantur*), zur Verstärkung des zweiten Tones des Climacus (vgl. erstes Zeichen der zweiten Silbe von *retrorsum*), zur Verstärkung der Virga (vgl. zweites Zeichen der ersten Silbe von *erubescant*). Das Quilisma steht zweimal zu Beginn der dritten Zeile, beidemal als Quilisma praepuncte subbipuncte, in welchem die beiden Schlußpunkte nicht getrennt sind, sondern, wie wir bei anderen Denkmälern sahen, fließend ineinander übergehen. Das Quilisma flexum steht noch in der Mitte des Melisma in der letzten Zeile. Bistropha und Tristropha endlich haben die uns bereits bekannte französische Form, die drei kleine Striche nebeneinanderstellt.

Die Buchstabennotation ist direkt verständlich. In der zweiten Zeile hat der Schreiber im Melisma von *revereantur* die alleinstehende Virga zuerst mit *e* übersetzt, schrieb aber dann *f* darüber. Der Torculus resupinus am Anfang der letzten Zeile ist so übertragen, daß die beiden letzten Tonstufen im Einklang stehen, wäh-

rend genau dasselbe Zeichen nachher als echter Torculus resupinus interpretiert ist. Im ersten Falle wurde der dritte Ton, das erste der beiden Schluß-*f*, etwas tiefer genommen, im zweiten Falle stand dem Schreiber keine andere Möglichkeit offen, als es von dem *h* (= *a*) einen ganzen Ton tiefer zu schreiben, da eine Bistropha auf *a* ungewöhnlich war.

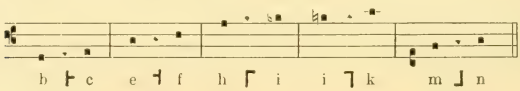
An einigen Stellen finden sich zwischen zwei aufeinanderfolgenden Buchstaben kleine Bögen und andere Zeichen. Dieselben entsprechen den Vortragsmanieren einiger Ornamentneumen. Ein liqueszierender Podatus, ein Epiphonus, ist in der Übertragung durch einen kleinen, die Buchstaben unten verbindenden Bogen kenntlich gemacht (vgl. das letzte Zeichen der vierten Silbe von *revereantur* in der zweiten Zeile). Das Gegenbild, der Cephalicus, der allerdings in dem vorliegenden Gesange nicht vorkommt, hat denselben Bogen über den entsprechenden Buchstaben, so daß er sich nach unten öffnet, z. B. $d \frown c$. Auch dem Quilisma entspricht ein eigenes Zeichen (vgl. *meam* zu Beginn der dritten Zeile), welches gleichfalls unter den verbundenen Punkten des Climacus steht (vgl. dasselbe Beispiel). Die Ausführung muß in beiden Fällen eine analoge gewesen sein. Sehr häufig ist der dem Oriscus entsprechende Bogen; er wird dem Buchstaben angefügt, der dem durch den Oriscus verstärkten Tone entspricht, und zwar bald zwischen zwei Buchstaben, wie am Ende der dritten Zeile zwischen *f* und *e*, oder am Ende einer Gruppe, wie hinter der Flexa *hg*, dem Anfangszeichen der dritten Silbe von *Avertantur* zu Beginn des V. Der Oriscusbogen ist immer nach oben geöffnet und steht rechts oben neben dem betreffenden Buchstaben; es ist dasselbe Zeichen, welches unten rechts einem Buchstaben angesetzt die Liqueszenz angibt. Wir dürfen daraus den Schluß ziehen, daß der Oriscus und die Liqueszenz in gleicher Weise ausgeführt wurden.

Außer den 15 Buchstaben kommen im Tonar von Montpellier noch sehr häufig Zeichen vor, die im rechten Winkel gerade Striche aneinanderreihen. Es sind die fünf folgenden: ⊦ ⊣ ⌜ ⌝ ⌟. Sie stehen immer nur stellvertretend für die diatonischen Tonstufen, die über sich einen Halbton haben:



Baralli hat neuerdings die Zeichen aus dem ersten ⊦ ableiten wollen und dieses für den Spiritus asper der Grammatiker, ein halbes H = Semitonium erklärt. Die letzten drei Zeichen bilden aber eine Gruppe für sich, die sich von den beiden ersten nicht

ableiten läßt[1]. Würden sie aus diesen gebildet worden sein, so würden sie nach mittelalterlichem Brauche (vgl. z. B. die Daseianotation) Formen erhalten haben wie diese: ⊥ ⊤ ⋎ ⋎. Damit entfällt auch das Recht, für die Bedeutung aller Zeichen die Ähnlichkeit des ersten mit dem Spiritus asper geltend zu machen und sie für Zeichen von Halbtonstufen zu erklären. Für diese waren zudem schon fünf eigene Buchstaben gewählt; wozu noch der Luxus einer zweiten Reihe von Zeichen für dieselbe Sache? Unsere fünf Zeichen müssen vielmehr Stufen entsprechen, die durch die 15 Buchstaben nicht dargestellt werden konnten, infolge ihrer Eigenart aber auch eigentümliche Zeichen verlangten. Wie der Schreiber auf die fünf Figuren gekommen ist, läßt sich nicht mehr sagen. Sie finden sich alle in den tonschriftlichen Tabellen des Alypius, nur haben sie dort eine andere Bedeutung: das dritte und vierte könnten auch das byzantinische Gorgon und Argon sein (vgl. oben S. 56). Ihr Sinn ist aber schon lange richtig erkannt worden: es sind Zeichen für Abweichungen von den diatonischen Stufen in die Höhe, wie es deren im vorguidonischen Kirchengesang so viele gegeben hat[2], und von denen noch Guido selbst im X. Kapitel seines Micrologus handelt. Man mag sie, wie es meist geschieht, als Vierteltonstufen bezeichnen:



Dr. Gmelch, der diesen Zeichen eine ausführliche Untersuchung gewidmet hat, konnte mehr als eintausend Fälle solcher Ab-

[1] Die Auffassung der Rassegna Gregoriana 1911, S. 11 ff., ist schon aus diesem Grunde unhaltbar.

[2] Vermutlich ist die Scheu, für die älteste Choralzeit Dinge zugeben zu müssen, die in der heutigen Praxis nicht mehr durchführbar sind, die geheime Ursache des Widerstandes, der immer noch gegen die schon längst gefundene und unabweisbare Erklärung der Zeichen ins Feld geführt wird. Und doch, wie wenig muß man von der Entwicklung der Musik wissen, um sich der Utopie hinzugeben, der gregorianische Choral könne in seiner ursprünglichen Form wieder zum Leben erweckt werden! Beiläufig sei hier vermerkt, daß ein von Grenfell und Hunt in Hibeh (Ägypten) aufgefundenes Papyrosfragment über die antike Musik die Existenz der Enharmonik in der praktischen Musik der alten Griechen zu einer feststehenden Tatsache macht (vgl. Zeitschrift der I. M.-G. VIII, S. 79 ff.). Von den Tragöden heißt es daselbst, daß sie durchaus gewöhnt sind, enharmonische Melodien zu singen. Nach Plutarch war die Chromatik im Drama nicht üblich. Die Diatonik aber war besonders bei den Ätoliern, Dolopern und ihren Nachbarn in Ehren.

weichungen von der Diatonik in den Gesängen des Tonale von Montpellier nachweisen[1].

Die Handschrift H 159 von Montpellier ist für die Feststellung des gregorianischen Textes von unschätzbarem Werte. Sie ist ja das erste Denkmal, welches die Melodien in einer für uns lesbaren Form niedergeschrieben enthält. Wie es scheint, birgt sie auch noch viele Aufschlüsse über den Rhythmus des gregorianischen Gesanges, ist aber nach dieser Richtung noch nicht untersucht worden.

Einer größeren Verbreitung vermochte freilich auch diese Doppelschrift nicht teilhaftig zu werden[2]. Sie erscheint mehr als didaktisches Hilfsmittel beim Einstudieren der Gesänge.

[1] Gmelch, Die Viertelstonstufen im Meßtonale von Montpellier (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg-Schweiz, Heft VI) und Cäcilienvereinsorgan 1911, S. 215 ff. Es wäre aber verkehrt und eine unhistorische Auffassung, diese Abweichungen von der Diatonik mit der modernen Chromatik oder der antiken in eine Linie zu stellen und daraus allerlei Schlüsse über »leidenschaftlichen« Ausdruck in den alten Singweisen zu ziehen. Zumal die Chromatik der Griechen beruht nicht nur auf der Häufung halber Tonstufen, sondern ebenso auf dem mit ihnen unzertrennbar verbundenen Intervalle der kleinen Terz. So lautet die chromatische Form des Tetrachordes von *e*: *e f fis a*, und mit einer solchen Chromatik haben die nichtdiatonischen Stufen des Codex von Montpellier nichts zu tun. Diese sind vielmehr Zeugen desjenigen Entwicklungsstadiums des Tonsystems, das der konsequenten Diatonik vorausliegt, und das uns z. B. in den Gesängen vieler Orientalen noch heute entgegentritt. Auch bei diesen stehen sie nicht im Dienste eines leidenschaftlichen Ausdrucks, sondern sind normale und legitime Stufen ihres Tonsystems. Auf uns, deren musikalisches Denken durchaus auf der Diatonik aufgebaut ist, können Abweichungen davon erregend wirken; in einer Kunst aber, die sich noch nicht in unseren streng abgemessenen und fixierten Intervallen bewegt, ist das nicht der Fall.

[2] Sie findet sich zuweilen auch in gotischen Handschriften; vgl. das Gregoriusblatt 1883, S. 26, 29 ff.

XII. Kapitel.

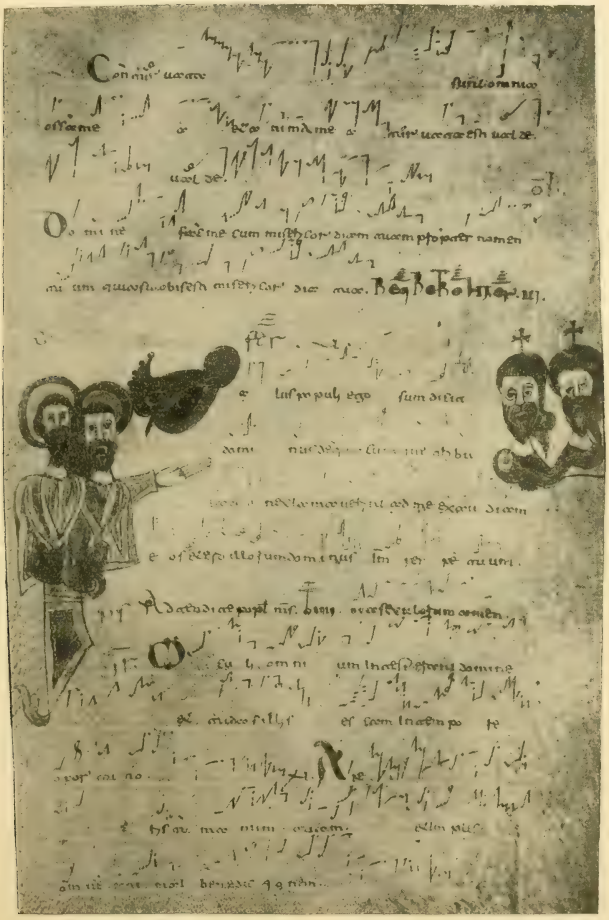
Die Anfänge der Diastematie.

Die Bereicherung durch die mannigfache Benutzung von Buchstaben hatte die tonale Unsicherheit nicht aufgehoben, welche die lateinischen Neumen, wie wir annehmen müssen, von Anfang an begleitete. Die Buchstaben im Dienste der Neumen boten keinen vollgültigen Ersatz für das, was ihnen fehlte, die genaue Abgrenzung der einzelnen Tonschritte. In dieser Richtung war das Problem der lateinischen Neumen nicht zu lösen. An ihre Umgestaltung nach Form und Inhalt, die sie etwa den griechischen Intervallzeichen genähert hätte, dachte niemand, obwohl Ansätze dazu, wie wir sahen, auch in den lateinischen Zeichen mehrfach vorhanden waren. Um so fruchtbarer erwiesen sich andere Versuche, die den Neumen nichts hinzufügten, ihnen auch nichts nahmen, sie vielmehr so umformten, daß die Weite des jedesmaligen Intervalles unzweideutig fixiert wurde. Man strebte danach, an der Form der Neume zum Ausdruck zu bringen, ob z. B. der Pes eine Sekunde, Terz, Quart oder Quint angab. Diese hochbedeutsame Errungenschaft der Umformung der Zeichen nach Maßgabe der Intervalle ist spätestens um das Jahr 980 zum ersten Male nachweisbar. Es mag seltsam erscheinen, daß man so spät auf den für uns so natürlichen Gedanken der Diastematie[1] gekommen ist. Der Parallelismus des graphischen Bildes mit der Weite der melodischen Schritte ist merkwürdigerweise gar nicht einmal in seinem Werte sogleich und überall erkannt worden. Während man hier schon der Neuerung huldigte, schrieb man in einem anderen Kloster die Neumen ruhig in der bisherigen Weise weiter; auch die Übergänge der Akzentneumen in die neue diastematische Verwendung vollzogen sich nicht überall gleichmäßig.

Der bisherigen Neumenforschung ist es entgangen, daß die Diastematie in einer primitiven Form schon den Neumenschreibern des beginnenden 11. Jahrhunderts bekannt war, und zwar im

[1] Diastema ist bei den Alten das Intervall, diastematisch also eine Tonschrift, welche die einzelnen Intervalle genau angibt, im Gegensatz zur cheironomischen, welche wohl die Richtung der Bewegung angibt, nicht aber deren Schritte mißt.

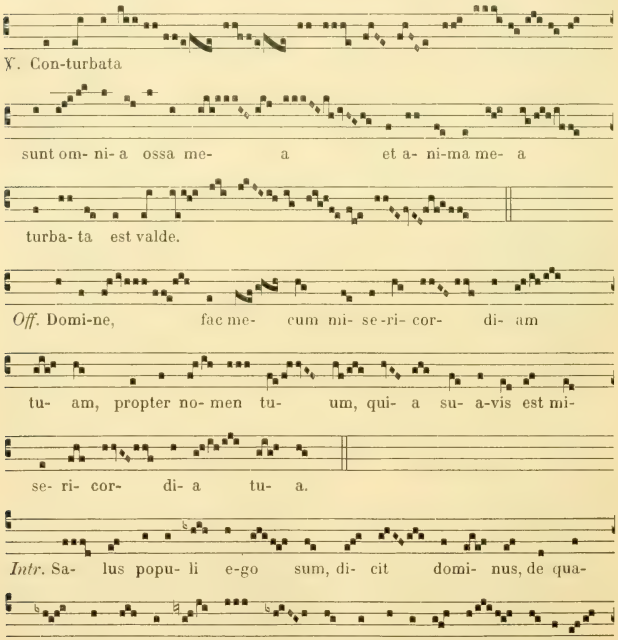
Süden wie im Norden Europas. Man sehe nur die folgende Neumenprobe.



Aus Cod. Vatic. 10673 der Vatikanischen Bibl. XI. s.

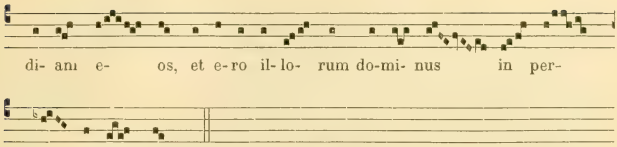
Diese Neumierung stammt aus einem Gradualfragmente mit den Stücken der Karwoche, wie die Rubrik sagt, ambrosianischer Liturgie. Die Gesänge des vorliegenden Blattes sind der ℣. *Conturbata sunt* des Gradualresponsorium *Miserere mihi* der feria IV. post Dom. III. Quadragesimae, das Off. *Domine fac mecum*, und vom folgenden Tage Intr. *Salus populi*, Resp. *Oculi omnium* mit dem ℣. *Aperis*. Daß die Neumen gelegentlich an die mozarabischen erinnern, hat schon Bannister[1] festgestellt.

Zum Vergleiche mit dieser Fassung gebe ich aus einer italischen Handschrift des 12. Jahrhunderts[2] (Cod. Rosenthal) diejenige der ersten Zeilen bis auf das Resp. *Oculi*.



[1] Im Catalogo Sommario della Esposizione Gregoriana, Rom 1904, p. 57.

[2] Einer Karthäuserhandschrift, die früher im Besitze des Münchener Antiquars Rosenthal war.



Ps. Adtendite populе meus.

Mit Hilfe dieser Aufzeichnung ist es möglich, sich in der etwas schwierigen, aber interessanten Neumierung zurechtzufinden. Virga, Jacens und Punctum sind leicht zu unterscheiden. Der Pes existiert in seinen beiden traditionellen Formen mit kurzem resp. langem ersten Ton und , ebenso hat die Flexa bald die runde Form , bald die eckige . Daneben existiert eine dritte Form des Pes . Zwei Formen besitzt auch der Porrectus: und . Das Quilisma ist geschrieben, die Virga liquescens , das Punctum liquescens , der Epiphonus in seiner alten, mozarabischen Form. Gehen wir die Zeichen der ersten Zeilen durch, so haben wir über der ersten Silbe *Con-* eine Virga jacens, über *-tur-* den Epiphonus. Er steht auf derselben Höhe wie die vorhergehende Jacens; es handelt sich also um den gleichen Ton. Der zweite Ton des Epiphonus liegt ein merkliches höher; der rechts nach oben geführte Strich füllt den Raum einer Quinte aus. Denselben Ton wie der zweite des Epiphonus hat auch die Silbe *-ba-*; sie ist daher wieder mit der Jacens versehen. Lehrreich ist die Neumierung der Silbe *-ta*. Die erste Gruppe von Zeichen besteht aus vier Flexae und einem Porrectus; in Zahl und Ordnung der Töne stimmt sie durchaus mit der Fassung des Cod. Rosenthal überein. Die erste Flexa beginnt mit einem Strich von unten, die anderen alle ohne den Strich an der linken Seite mit einem dickeren Punkte, der die Stelle des ersten Tones angibt. Die Flexa mit dem Strich wird angewendet, wenn der unmittelbar vorhergehende Ton tiefer liegt; die Hand des Schreibers füllt den Raum zwischen den beiden Tonstufen mit leichtem Zuge aus; der Strich der Flexa ist also ein Verbindungsstrich. Die mit der Jacens beginnende Flexa dagegen steht, wenn ihr erster Ton auf derselben Stufe bleibt wie der vorhergehende. Statt des Punktes steht die Jacens, wenn die Flexa nicht mit dem vorhergehenden Zeichen zu einer graphischen Einheit verschmilzt, vielmehr eine selbständige Neume bleibt.

Die zweite Gruppe des Melisma auf *-ta* umfaßt zwei Flexae und einen Porrectus. Die folgende beginnt mit einer Jacens, die links etwas nach unten geneigt ist; es folgt eine Tristropha, die

aus drei Punkten besteht, eine Flexa, die mit dem breiten Strich anhebt, ein Pes subbipunctis, dessen letzter Punkt durch eine Virga ersetzt ist, sich ausdehnt, ein Pes subbipunctis resupinus, in welchem der letzte Punkt mit dem folgenden Virgastrich in einem Zuge geschrieben ist, so daß eine Art Pes herauskommt. Das nunmehr folgende Zeichen ist eine Virga mit einem Pes quassus oder Quilisma. Weiter stehen eine Virga mit Bistropha und drei in tiefer Lage gezeichneten Jacentes. Der folgende Pes besteht aus zwei langen Tönen, während die beiden vorhergehenden den ersten Ton kurz haben; ihm ist angehängt ein Punkt, eine Jacens und eine kleine Virga, die mit dem folgenden Pes quassus oder Salicus zu einer Figur zusammengezeichnet wurde. Über der ersten Silbe von *omnia* stehen ein Pes, darüber senkrecht drei Virgae, von denen die letzte liquesziert. Die folgende Zeile bringt u. a. den Torculus, das Quilisma, den Porrectus.

Unsere Neumen tragen alle Anzeichen hohen Alters[1]. Außer der Liqueszenz, die mit der mozarabischen identisch ist, erinnern noch einige andere Zeichen an orientalische Vorbilder. So ist der Torculus auf der dritten Silbe von *misericordiam* in der dritten Zeile genau das Zeichen der byzantinischen Syrmatike, und Bildungen wie auf der darauffolgenden Silbe ֆ sind einem armenischen Zeichen zum wenigsten sehr verwandt. Ebenso bemerkenswert ist aber die Ordnung und graphische Ausweitung der Zeichen, die so vorgenommen ist, daß die Größe der melodischen

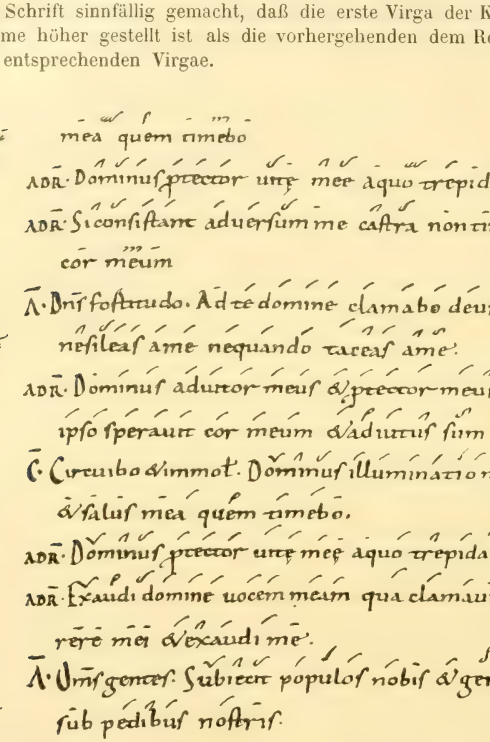
[1] Mit einigen anderen ähnlich neumierten und aus dem 10.—11. Jahrhundert stammenden könnte diese Handschrift zur Vermutung reizen, die lateinischen Neumen seien überhaupt zuerst diastematisch geschrieben gewesen, und nur der beneventanische Typus habe die ursprünglichen Vorzüge gerettet, während die Neumierungen des Nordens, in England, Frankreich und Deutschland, von der ursprünglichen Vollkommenheit abgefallen seien und die zuerst in sich genügende Tonschrift korrumpiert hätten. Diese Auffassung würde nach verschiedenen Richtungen hin wichtige Konsequenzen, ja eine Revolution unseres Wissens von der Neumengeschichte zur Folge haben. Sie würde erklären, wie man überhaupt zu einer solchen Tonschrift gelangen konnte, wie die lateinischen Neumen es sind; sie würde verständlich machen, warum gerade italische Gesangbücher schon zu Beginn des 11. Jahrhunderts (vgl. z. B. weiter unten das Sakramentar des Abtes Desiderius von Montecasino) die Diastematie so ungemein geschickt handhaben, und warum gerade gotische, außerhalb des Verkehrs mit dem Süden stehende Handschriftenschreiber die Neumen bis ins 14. Jahrhundert in eine horizontale Linie schreiben konnten, ohne Rücksicht auf die Intervalle der Melodie. Der bisherige Befund unserer Neumendenkmäler dürfte aber eine so weitreichende Korrektur der bisherigen Vorstellungen nicht erlauben. Vielleicht wird die genauere Analyse der verschiedenen spanischen Neumentypen die Erledigung der Schwierigkeit fördern. Vgl. oben S. 112.

Schritte in der Stellung und Form der Neumen zum Ausdruck kommt. Am Ende wenigstens der ersten Zeilen erblickt man ein eigenes Merkzeichen, den sogenannten Custos, der in praktischer und sinniger Weise das Verhältnis des ersten Tones einer neuen Zeile zum letzten Tone der vorhergehenden außer Zweifel setzt, ein Merkzeichen, das auch in der Mitte der Zeile eintrat, wenn aus irgendeinem Grunde der Schreiber gezwungen war, eine Veränderung der Höhe der Aufzeichnung vorzunehmen. War er z. B. an die Grenze des nach oben zur Verfügung stehenden Raumes gelangt, entwickelte sich aber die Melodie noch mehr in die Höhe, so brachte der Schreiber zwischen zwei Punkten, die auf derselben Höhe stehen sollten, weil sie demselben Ton entsprachen, das Merkzeichen an, in diesem Falle einen Strich in die Tiefe, und führte in der nunmehr erreichten tieferen Lage die Melodie weiter. Wir pflegen uns in diesem Falle mit der Schlüsselversetzung zu behelfen.

Der Custos ist demnach das unmittelbarste Erkennungsmittel diastematischer Neumierung, und wo er fehlt, liegt keine diastematische Aufzeichnung vor. Dieser Satz hat für die älteste Diastematie, diejenige ohne Linien, unumschränkte Geltung; mit dem Ausbau des Liniensystems konnte man des Custos entraten, da die Höhe der Töne durch ihre Stellung innerhalb des Liniensystems unzweideutig fixiert war. Viele Schreiber, die sich des Liniensystems bedienten, haben ihn daher weggelassen; ursprünglich jedoch war er überall in Verwendung, wo man die Diastematie einführte.

Auch im Norden, im Bereiche der sanktgallischen Neumen, machten sich um dieselbe Zeit Ansätze zu einer Schreibung der Neumen bemerkbar, die dem Verlauf der Singweise entspricht. Nur faßte man hier die Lösung der Aufgabe bei weitem nicht mit der sicheren Erkenntnis des Zieles an, wie die Italiener. Die dem 10. Jahrhundert entstammende und in St. Gallen hergestellte Einsiedler Handschrift Cod. 121 (veröffentlicht in Bd. IV. der Paléographie musicale) ordnet nicht selten die Medianten- und Schlußkadenzen der Psalmverse des Introitus und der Communio etwas diastematisch. Bei genauerem Zusehen bemerkt man, daß gewisse Zeichen unter denselben Verhältnissen nicht selten eine steigende oder fallende Linie bilden. Noch deutlicher und konsequenter ist diese Diastematie in der dem 11. Jahrhundert angehörigen Handschrift 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen (vgl. oben S. 208) durchgeführt. Sooft die erwähnte Kadenz mit der Virga beginnt und diese einen höheren Ton andeuten soll als der ebenfalls mit der Virga ver-

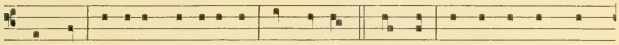
sehene Rezitationston, wird der Beginn der Kadenz dadurch in der Schrift sinnfällig gemacht, daß die erste Virga der Kadenz im Raume höher gestellt ist als die vorhergehenden dem Rezitationston entsprechenden Virgae.



Aus Cod. 381 St. Gallen.
11. Jahrhundert.

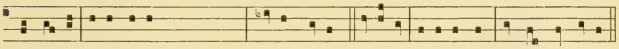
Die ersten Worte *mea quem timebo* gehören zum ℣. der Comm. *Unam petii* des 5. Sonntags nach Pfingsten. Es folgen die ℣℣. ad repetendum, dann die Introitus- und Communioverse für den 6. und 7. Sonntag nach Pfingsten. Die am Rande stehenden Worte ēq (= *equaliter*), *iusum*, *susum*, die in der Handschrift immer dem Schlusse des ersten ℣. gegenübergestellt sind, deuten an, ob der erste Ton der nach dem ℣. zu wiederholenden Antiphone auf der-

selben Höhe, höher oder tiefer steht, als der letzte der Psalmformel. Deutlich ist die Diastematie erkennbar bei den VV.: *Ad te, domine, clamabo, Dominus protector vitae, Subjecit populos.*. Ich kann nach einer genauen Untersuchung der ganzen Handschrift versichern, daß gerade bei den Psalmformeln des 2. und 6. Tones, um die es sich hier handelt, die Stellung der Neumen auffällig der Anlage der Melodie entspricht. Die folgende Übertragung in moderne Choralschrift fußt auf ganz diastematisch geschriebenen Handschriften; die im sanktgallischen Codex diastematisch behandelten Stellen sind durch kursive Lettern gekennzeichnet. Das + bedeutet das liqueszierende Ersatzzeichen.



Ad te do-mine clamabo de- *us me- us:* ne si- leas a me, ne quan-
Do- mi- nus pro-tec- *tor me- us:* et in i-pso spe-ravit cor

do *tace- as a me.*
+
meum et adju-tus sum.



Domi-nus illu-mina- *ti-o me-a:* et salus me- *a quem timebo?*
Domi-nus protector *vitae me-ae:* a quo tre*pidabo?*
+
Exaudi domine vocem meam, *qua clamavi:* miserere mei *et exaudi me.*
+
Subje-cit po- *pulos nobis:* et gentes sub *pedibus nostris.*

Die angezogenen Beispiele sind nicht zufällig so notiert, vielmehr ist eine derartige Aufzeichnung systematisch und konsequent für alle Introitusverse des ganzen Kirchenjahres durchgeführt, deren Kadenzen mit einer Virga beginnen.

Eine solche Neumierung, die zwischen der Diastematie und Cheironomie in der Mitte steht, scheint auch außerhalb der unmittelbar von St. Gallen beherrschten Kirchen bekannt gewesen zu sein. In dem dem 11.—12. Jahrhundert angehörigen Antiphonale Officii der Pfarrei Rolle am Genfer See (vgl. oben S. 217) ist die antiphonische Offiziumspsalmodie genau so behandelt. Diese Handschrift enthält auf den letzten Blättern ein interessantes Tonale, mit vollständiger Neumierung der Psalmformeln. Überall, wo beim Übergang vom Tenor zur Kadenz mehrere Virgae aufeinanderstoßen,

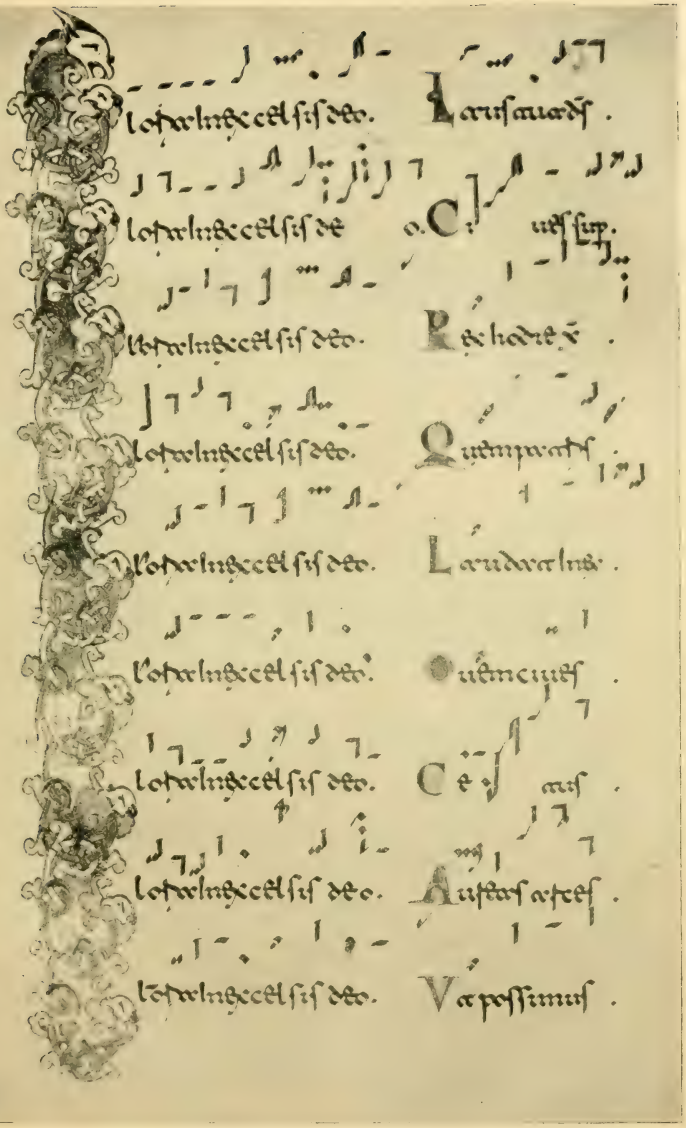
ist diejenige im Raume höher gestellt, welche den ersten, höheren Ton der Kadenz angibt. Vielfach ist sogar die ganze Kadenz in dieser Weise neumiert.

Diese Diastematie ist eine primitive; sie beschränkt sich darauf, gelegentlich in der Lage der Einzelzeichen anzudeuten, ob die Weise steigt oder fällt. Auffallen muß jedoch, daß man im Norden in der damit eingeschlagenen Richtung nicht weitergegangen ist; merkwürdig ist zumal, daß gerade in St. Gallen, wo zahlreiche begabte Künstler den gesanglichen Dienst der Abtei ausfüllten, niemand daraus die Folgerungen gezogen hat, die, wenigstens vom unserem Standpunkte aus betrachtet, so naee lagen; man brauchte nur die ganze Melodie so aufzuzeichnen, wie die Kadenzen der Psalmformeln, und die Neumenschwierigkeit war beseitigt. Leider lenkten die Verhältnisse die Kräfte der sanktgallischen Künstler in eine andere Richtung, die gewiß interessante und neue Aufgaben stellte, dafür jedoch das Ziel der Neumenschrift aus den Augen rückte.

Zu energischer Ausbildung 'gelangte die Diastematie in den Ländern lateinischer Zunge, und zwar begegnen wir um dieselbe Zeit in Italien und in Südfrankreich Neumenschreibern, welche die Tonfiguren genau diastematisch aufzeichneten. Der Fortschritt gegenüber den besprochenen Versuchen bestand also darin, daß man den Raum zwischen den Bestandteilen einer Gruppe, wie zwischen den aufeinanderfolgenden Einzelzeichen genau nach der Größe der anzugebenden Tonschritte abmaß. Der Erfolg lag also in der Linie, welche die italischen Versuche eingeschlagen hatten. Diese brauchten nur konsequent durchgeführt zu werden, und das Neumenproblem war im Grunde gelöst. Damit hatte die lateinische Neumenschrift dasjenige Mittel gefunden, das den Verlust der Diastematie beim Übergange der Neumen vom Orient zum Okzident gutmachte.

Als diejenige Neumenspezies, welche den Fortschritt von Anfang an sich zu eigen machte, und die nichts anderes ist als die organische Weiterbildung der uns bekannten italischen diastematischen Versuche, hat die sogenannte **longobardische oder beneventanische Neumenschrift** zu gelten. Schon in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts sind ihre Denkmäler diastematisch geschrieben. Einer der ältesten Zeugen dieser merkwürdigen Tonschrift ist das Sakramentar des Abtes Desiderius von Montecasino[1]:

[1] Ich verdanke das Faksimile daraus der Liebenswürdigkeit des hochw. H. Abtes P. Amelli, ehmaligen Priors von Montecasino.



Aus Cod. 339 von Montecasino. XI. s.

An die neun priesterlichen Intonationen des *Gloria* schließen sich hier die Anfänge der dazugehörigen Tropen, die nicht vom Zelebranten, sondern vom Sängerchore angestimmt und vorgetragen wurden[1]. Sie stehen in dem für den Zelebranten hergerichteten Buche deshalb vermerkt, weil sie die Auswahl des Gloria für jeden Tag erleichterten.

Den schwerfälligen Zügen der longobardischen Buchstaben entsprechen die etwas plumpen Neumenformen durchaus. Dennoch sind die einzelnen Zeichen sehr deutlich geschrieben und unschwer zu bestimmen. Auf den ersten Blick fällt die diastematische Anlage der Schrift auf. Ihr widerspricht nicht das Fehlen des Custos am Ende der Zeilen; denn einerseits beginnt mit jeder Zeile ein neuer Gesang, andererseits steht der Custos beim Übergang von der Intonation zum Tropus jedesmal, wenn der erste Ton des Tropus ein anderer ist als der letzte der Intonation; vgl. Zeile 3, 5, 9. Er fehlt demnach, sooft die Aufzeichnung in derselben Höhe stehenbleibt.

Die erste Intonation hat auf den ersten vier Silben *Gloria in* je eine Jacens. Die Silbe *ex-* hat den Scandicus, der in der longobardischen Neumierung als Verbindung dreier Virgae erscheint. Die Silbe *-cel-* hat eine liqueszierende Tristropha, wobei die kleine Schlinge, die dem dritten Punkte oben angesetzt ist, einen unmittelbar darüberliegenden Ton andeutet. Die Tristropha wurde also auch in Italien als dreimaliger kurzer Ton ausgeführt. Auf *-sis* steht das gewöhnliche Punctum, auf *de-* ein Scandicus flexus, auf *-o* die Jacens.

Das zweite *Gloria* beginnt mit einem Podatus, dem eine Flexa folgt. Beide Zeichen bilden einen rechten Winkel, zumal die Flexa, deren Form mit dem wagerechten Strich beginnt und den senkrechten unmittelbar daranschließt. Es folgen zwei Jacentes, ein Pes, ein liqueszierender Torculus, ein Scandicus mit einem Climacus, dessen erstes Zeichen einen Doppelpunkt, das letzte einen Strich bildet; dann dieselbe Verbindung von Scandicus und Climacus, wobei der Punkt des letzteren nur einmal gesetzt ist, endlich eine Flexa. Interessant ist hier die verschiedene Schreibung des Climacus, je nachdem sein erster Ton ein langer oder ein kurzer ist. Die Form mit dem Doppelpunkte an der Spitze vertritt diejenige mit der Virga und bezeugt somit, daß die Virga auch in den longobardischen Neumen den doppelten rhythmischen Wert des Punctum hat.

[1] Es sind der Reihe nach diese Tropen: *Laus tua deus, Cives sup(erni) Rex hodie x(ristus), Quem patris, Laudat in ex(celsis), Quem cives, Cetus, Aufers arces, Ut possimus.*

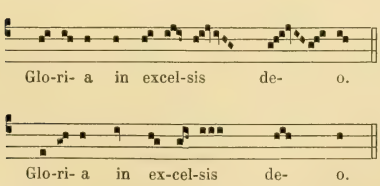
Die dritte Intonation beginnt mit einem Punctum, welches wegen seiner tiefen Lage zwischen die Buchstaben *l* und *o* des Textes geraten ist. Es folgt ein Pes quassus, eine Jacens, eine Virga, eine Flexa, ein liqueszierender Podatus, eine Tristropha, ein Torculus und eine Jacens.

In der folgenden Intonation ist neu die Bistropha liquescens auf der Silbe *-cel-* und die Verbindung von Torculus und Bistropha auf *-sis*. Die fünfte Intonation ist identisch mit der dritten; nur der Tropus ist verschieden. Die sechste hat auf *-cel-* das liqueszierende Punctum, die achte auf derselben Stelle die liqueszierende Virga. Die weiteren Zeichen bedürfen keiner Erläuterung.

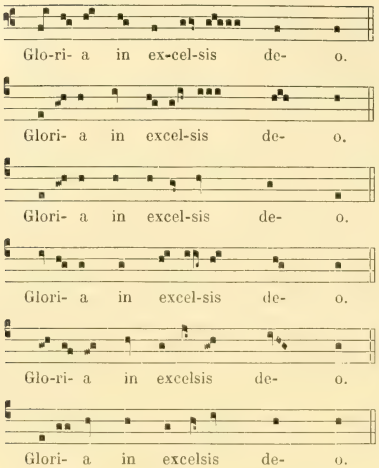
Die Tropenneumierungen enthalten außerdem noch die Zeichen für den Franculus, Zeile 1, *La-* und den Epiphonus Zeile 4, *quem*. Bemerkenswert ist auch die Verbindung von Trigon subbipuncte, Podatus und Scandicus flexus in Zeile 7, die alle in einem einzigen Zuge geschrieben sind.

Gegenüber den bisherigen Neumierungen fällt vor allem die verschiedene Höhe der Einzelzeichen und die verschiedene Ausdehnung der Gruppenzeichen auf. Die cheironomischen Neumenschreiber zeichnen für die Intervalle *a-g*, *a-f*, *a-e*, *a-d* usw. dieselbe Clivis; die diastematischen dehnen die Glieder der Neumen so lange, bis die äußere Form ein genaues Bild der Entfernung der beiden Töne, um die es sich handelt, darstellt.

In moderne Choralschrift lassen sich die Intonationen folgendermaßen übertragen[1]:



[1] Durch Vergleich mit anderen Dokumenten der ersten diastematischen Zeit, z. B. Cod. Paris 1235, ließ sich die Tonhöhe der Intonationen leicht bestimmen; nur bei der zweiten und dritten Intonation fehlte mir das Kontrollmittel, und könnte die zweite eine Terz oder eine Quart tiefer intoniert werden, die dritte einen ganzen Ton tiefer oder eine Quarte höher.



Die Betrachtung vorliegender Neumen und anderer Denkmäler der longobardischen Diastematie erschließt die Tatsache, daß die Virga immer gesetzt wird, wenn die Melodie steigt, das Punctum, wenn sie fällt, und die Virga jacens, wenn sie auf derselben Höhe bleibt. Der Unterschied ist also lediglich ein graphischer und dient der Bequemlichkeit des Schreibers. In syllabischen Partien verlieren demnach die Zeichen ihren rhythmischen Wert.

Man kann sich von der Richtigkeit des Satzes leicht überzeugen. Die erste Intonation beginnt mit einer Jacens, womit die Feder gewissermaßen von der Schreibfläche Besitz ergreift; die folgenden drei Einzelzeichen stehen auf derselben Höhe, sind also ebenfalls Jacentes, desgleichen das Zeichen der letzten Silbe *-o*. Dagegen fällt die Singweise auf der letzten Silbe von *excelsis*, die demnach mit einem Punctum neumiert wird. In der dritten (und fünften) Intonation hat die dritte Silbe von *gloria* eine Virga jacens, weil sie denselben Ton hat wie der letzte des vorhergehenden Podatusi Die Silbe *in* dagegen erhält die Virga, weil sie einen höheren Ton besitzt usw. Lehrreich ist noch die Neumierung des Wortes *deo* der vierten und neunten Intonation; die erste Silbe ist mit einem einfachen Punctum versehen, weil sie einen tieferen Ton hat als die vorhergehende Silbe; die zweite dagegen hat eine Virga jacens, weil derselbe Ton wiederholt wird. Hier haben wir demnach den-

selben Ton das einemal als Punctum, das anderemal als Virga jacens geschrieben.

Eine ähnliche Beobachtung kann man an den doppelten Formen anderer Zeichen der longobardischen Neumen machen. Die verschiedenen Formen desselben Zeichens dienen nicht mehr der rhythmischen Nuancierung, sondern der Schreiber wählt diejenige, welche ihm am bequemsten liegt. Außer der rechtwinkligen Form der Flexa gibt es eine andere, die der cheironomischen analog gebildet ist; sie beginnt mit einem von unten nach oben gezogenen Strich, dem in der Höhe der zweite Strich nach unten angefügt ist, und steht immer dann, wenn die der Flexa vorausgehende Note tiefer liegt als die erste der Flexa, die Hand des Schreibers also einen gewissen Raum zurückzulegen hat, bis sie zum Anfangsstriche der Flexa gelangt. Leider bieten die Singweisen unseres Faksimile kein Beispiel einer solchen Flexa; in ihnen geht ihr vielmehr immer der gleiche oder ein höherer Ton voraus. Andere Denkmäler longobardischer Neumen haben aber beide Arten der Flexa, je nachdem der ihr vorausgehende Ton höher, resp. auf derselben Stufe oder tiefer liegt. Ähnliches läßt sich bezüglich des Podatus bemerken, wie auch der aus Flexa und Podatus zusammengesetzten Zeichen. Von allen diesen Zeichen werden später noch Beispiele gegeben werden.

Auch Zierzeichen begegnen wir auf obigem Faksimile, den liquescierenden Neumen, dem Strophicus und Pes quassus. Andere Dokumente derselben Herkunft haben auch das Quilisma und den Pressus, der als Bi- und Tristropha flexa geschrieben ist[1].

Im Gegensatz zur alemannischen Diastematie durchdringt die longobardische das ganze Akzentneumensystem. Dort blieb man bei einer ganz gelegentlichen und unvollkommenen Anwendung stehen; hier griff man die Neuerung energischer an und vermochte das Neumenproblem seiner größten Schwierigkeiten zu entkleiden. Es sei aber nicht unterlassen zu betonen, daß dieser Fortschritt durch einen Rückschritt erkauft wurde. Der Schreiber richtete seine ganze Aufmerksamkeit auf die genaue und bequeme Abmessung der melodischen Schritte in die Höhe und Tiefe; ihr ordnete er dann auch die verschiedenen Spielarten desselben Zeichens unter, die bald ihre rhythmische Eigenbedeutung und Selbständigkeit einbüßten. Die Bequemlichkeit, das Gesetz des geringeren Kraftaufwandes begannen auf die Entwicklung der Neumen bestimmend einzuwirken.

[1] Vgl. z. B. Paléographie musicale, t. II, pl. 20, Zeile 7 bei *sitivit*, Zeile 8 bei *apparebo*.

Wenn wir eine Lücke in unserer Kenntnis der Neumengeschichte schmerzlich empfinden, so ist es die, daß wir den Namen des Mannes nicht kennen, welcher die diastematische Aufzeichnung der Akzentneumen ersonnen und der Nachwelt überliefert hat. Ihn nennt kein mittelalterliches Gesangbuch und kein Autor; ein anderer vielmehr, der nur den fruchtbaren Gedanken weiter ausbildete, hat fast allen Ruhm an sich gerissen und auch in seinen Schriften dafür gesorgt, daß sein Name all das Lob einheimste, das einem bescheideneren Manne zuerteilt werden müßte. Leider ist keine Aussicht vorhanden, daß die Forschung jemals den Fehler der alten Zeit wiedergutmachen kann[1].

Sicher ist, daß die Erfindung der Diastematie im 10. Jahrhundert[2] stattgefunden hat. Die Bewegung zur Reform war aber an keine bestimmte Stelle gebunden. Das Bedürfnis einer Aufzeichnung, welche die Gesänge gegen alle Mißdeutung sicherstellte, wie auch das dem Menschen angeborene Streben nach Neuem führte sie herbei; sie bot auch die einzige Möglichkeit einer gesunden Weiterentwicklung.

Wann und wo man zuerst auf den Gedanken kam, der Hand, welche die Neumen diastematisch zeichnen wollte, durch eine Linie über dem Text eine Stütze zu bieten, läßt sich nicht mehr feststellen. Wie überhaupt die einzelnen Phasen der Neumenschrift nicht so verlaufen sind, daß man z. B. sagen könnte: in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gibt es nur Neumen ohne Linien, in der zweiten nur solche mit einer Linie, so ist es auch gar nicht unmöglich, daß gleichzeitig und unabhängig voneinander mehrere Notenschreiber den gewissermaßen in der Luft hängenden Gedanken der Notenlinie verwirklichten. Sicher ist, daß man diese an dem einen Orte früh, an einem anderen erst spät adoptierte; hier verblieb man lange Zeit auf der ersten Stufe des Liniengebrauches, dort zog man unbedenklich aus dem einmal aufgestellten Prinzip alle Konsequenzen. Zum ersten Male tritt die Notenlinie schon gegen Ende des 10. Jahrhunderts auf, in einer Notiz des Chronisten des Klosters Corbie zum Jahre 986: »Um diese Zeit begann im Kloster eine neue Art zu singen, nach Zeichen, die auf Linien und Zwischenräume unterscheidend aufgestellt waren. Denn bis dahin hatten die Gradualien und Antiphonarien unserer Kirche

[1] Diese Erwägungen ruhen natürlich auf der Voraussetzung, daß die diastematische Schreibung der Neumen die jüngere und eine Vervollkommnung derjenigen ist, die die Neumen in eine wagerechte Linie nebeneinanderstellte.

[2] Dies geht aus der gleich zu erwähnenden Notiz über die Einführung der Notenlinien im Kloster Corbie hervor.

keine Linien[1] (regulae)«. Die Erfindung der Notenlinie ist also in die Zeit um 980 zu setzen.

Die Notenlinie ist nicht, wie man wohl angenommen hat, eine Nachahmung der Saite eines Instrumentes, weder in ihrer ursprünglichen Anwendung, noch in ihrer Vollendung durch das Liniensystem. Analog dem Instrumente hätte man dann für jeden Ton eine eigene Linie ziehen müssen, wie es Hucbald versuchte (vgl. oben S. 229); auch die Benutzung der Zwischenräume wäre in diesem Falle nicht zu erklären. Vielmehr kam man zu ihr auf dem einfachen Wege der Wiederholung der Linie für den Text. Wie der Schreiber der liturgischen Worte eine Stütze nötig hatte, um die Silben in gerader Richtung aneinanderreihen zu können, so war ein derartiges Mittel noch ungleich erwünschter für den diastematischen Schreiber. Ohne eine mehr oder weniger sichtbare Linie war die Diastematie überhaupt schwierig herzustellen, und es wäre sogar nicht unmöglich, daß selbst die longobardischen diastematischen Neumenschreiber sich eines Instrumentes bedienten, das ihnen einen Stützpunkt lieferte zur genauen Innehaltung der einmal gewählten Lage der diastematischen Zeichen. Nachweisbar ist ein derartiges Verhalten für die Neumenschreiber in Südfrankreich und Spanien.

Was die Lage der Linie angeht, so ist heute die Auffassung allgemein, dieselbe sei von Anfang an dazu bestimmt gewesen, den Ton *f* zu fixieren. Es ist das aber ein Irrtum, den die im zweiten und dritten Bande der Paléographie musicale vorliegenden Reproduktionen alter Dokumente richtigzustellen erlauben. Die erste Notenlinie hatte überhaupt keinen bestimmten Platz, sondern richtete sich ganz nach der Ausdehnung der Melodie. Wir finden daher eine Linie für den Ton *d*, in anderen Dokumenten für *f*, *g* und *a*. Ja, auf derselben Seite eines Codex rankt sich die Aufzeichnung einer Melodie um eine *g*-Linie, einer anderen Melodie um eine *a*-Linie. Ebenso stehen auf demselben Blatte die *d*- und die *a*-Linie[2]. Bis ins 13., ja bis ins 14. Jahrhundert schrieb man Gesangbücher mit einer einzigen Linie für die Töne g und a[3]. Diese höchst merkwürdige, bis-

[1] Vgl. Gerbert, De cantu II, p. 61.

[2] Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 84, 85, 87.

[3] Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 101, 102. Alle spanischen Handschriften vom 11. bis zum 14. Jahrhundert enthalten die Gesänge in der noch zur Sprache kommenden aquitanischen Neumierung, und zwar bedienen sie sich dabei einer einzigen Linie, die je nach Bedarf den verschiedensten Tonhöhen entspricht.

her gar nicht gewürdigte Tatsache lehrt einmal, wie konservativ man vielfach an den angenommenen Neumentypen und Stadien der Tonschrift festhielt, und dann, wie verkehrt die immer wiederkehrende Behauptung ist, unsere gesamte diastematische Choraltradition gehe auf Guido von Arezzos Neuerungen zurück. Noch drei Jahrhunderte nach ihm hat man Handschriften hergestellt, die sich ganz unzweifelhaft außerhalb der von ihm inaugurierten Entwicklung bewegen.

Es ist nicht überflüssig, hervorzuheben, daß die Notenlinie, wo sie auch stehen mag, immer nur mit einem scharfen Instrumente in das Pergament hineingeritzt wurde; ihre Färbung ist eine spätere Zutat[1] und gehört nicht in das Anfangsstadium der Diastematie.

Im Grunde bedeutet schon die eine Linie die ganze Lösung des Neumenproblems, denn sie ist immer mit der diastematischen Aufstellung aller Zeichen verbunden. Die Notenlinie ist nur eine besonders ins Auge fallende Art der Diastematie, und die zahlreichen Codices, welche diese Phase der Neumenentwicklung uns hinterlassen hat, stellen nicht einmal uns, die wir an das ganze Liniensystem gewöhnt sind, bedeutende Schwierigkeiten entgegen. Wir vermögen diastematische, mit Zuhilfenahme einer Linie geschriebene Aufzeichnungen mit derselben Sicherheit zu lesen, wie solche mit vier und mehr Linien. Das eigentlich epochemachende und die Ausbildung der liturgischen Tonschrift mit mächtigem Ruck vorwärtstreibende Moment liegt in der Diastematie als solcher, welche durch eine oder mehrere Linien nur sinnfälliger gemacht wurde. Was nach der Diastematie noch zu erreichen war, ist nur ihre praktischere Darstellung.

Eine frühe Anwendung der Diastematie mit einer Linie liegt in den **aquitanischen oder provenzalischen Neumen** vor, die vielleicht eine Weiterbildung der Metzer Neumen darstellen[2], und zwar sowohl in Hinsicht der Entwicklung zur durchgeführten Punktschrift, wie in bezug auf die diastematische Anwendung der Zeichen[3].

In Südfrankreich und den angrenzenden Gegenden gingen die Schreiber daran, als Einzelzeichen statt der Virga oder der Jacens den Punkt einzuführen, offenbar aus Bequemlichkeit, denn ein

[1] Vgl. Paléographie musicale, t. II, pl. 84—89, 100—105 usw.

[2] Wenn man nicht umgekehrt die Metzer Neumen aus den aquitanischen ableiten will.

[3] Vgl. darüber J. Lapeyre und A. Guittard in der Tribune de S. Gervais XIII, p. 193 ff., mit besonderer Bezugnahme auf die Handschriften von Albi in Südfrankreich.

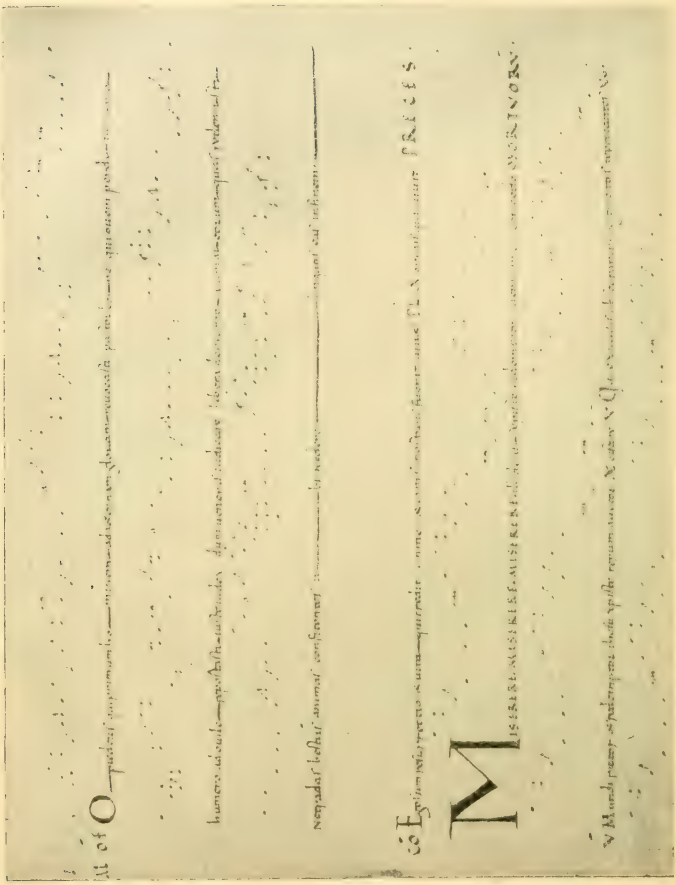
Punctum ist rascher geschrieben als die beiden Formen der Virga. Rhythmisch bot dieser Tausch des Einzelzeichens keinerlei Nachteile, denn in syllabischen Partien hatten die Neumen überhaupt keine rhythmische Sonderbedeutung, wie uns schon die longobardischen Neumen belehrten, die den Gebrauch der drei Elementarzeichen lediglich von melodischen Rücksichten abhängig machen. Die aquitanischen Neumenschreiber lösten aber auch die Gruppenzeichen des Podatus, der Flexa, des Torculus und des Porrectus in Punkte auf. Bei steigenden Figuren schrieb man die Punkte in einer nach rechts geneigten Linie, so beim Podatus und Scandicus ⸜ ⸜; in fallenden Figuren stehen sie senkrecht untereinander ⁚, ⁝, so bei der Flexa und dem Climacus. In letzterem Falle hat man demnach von oben nach unten zu lesen. In gleicher Weise werden Verbindungen von steigender und fallender Bewegung gebildet, z. B. ⁚˙ entspricht dem Porrectus der Akzentneumen, ˙⁚ dem Torculus. Ähnlich verhalten sich ausgeführtere Kombinationen, der Climacus resupinus u. a.

In den Ornamentzeichen, soweit sie auch hier nicht verschwunden sind, erinnern die aquitanischen Neumen an die Metzer.

Das Faksimile auf S. 276 bietet aus einer Pariser Handschrift des 11. Jahrhunderts einige Stücke der Totenmesse, Off. *O pie deus* und Com. *Ego sum resurrectio*; letztere ist nicht neumiert. Darauf folgen Preces Mortuorum, von denen die zweite Reihe, als Aliae Preces bezeichnet, aus der mozarabischen Liturgie stammende abcdarische Versus hat. Die Handschrift stammt aus Albi.

Die farblose im Pergament gezogene Linie ist leider auf dem Faksimile nicht zu erkennen. Der Custos steht überall da, wo er notwendig ist, nicht aber am Ende der Zeile 3, weil darauf keine notierte Melodie folgt, und am Ende der Zeilen 6—8, weil die Verse alle dieselbe Melodie haben. Ähnlich ist bei der Aufzeichnung der Aliae Preces vorgegangen.

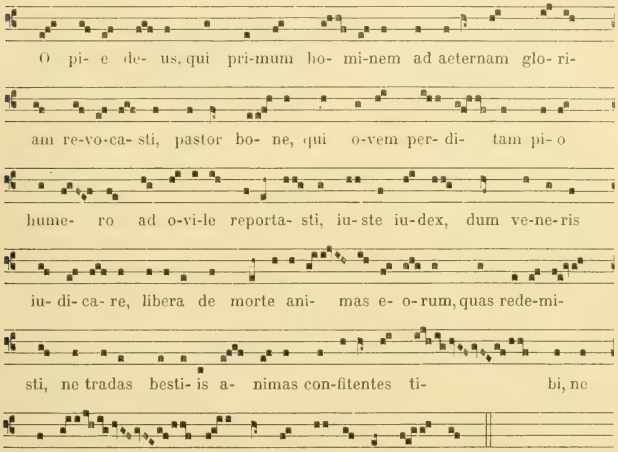
Es wird genügen, die Neumierung des Offertoriums zu erklären. Die erste Silbe *O* hat einen Scandicus, zwei in nach rechts geneigter Linie aufsteigende Punkte und die Virga. *Pi-* hat eine Flexa, zwei senkrecht von oben nach unten gesetzte Punkte, *-e* einen Pes. *Deus* hat auf der ersten Silbe einen Torculus, der hier ganz deutlich ein Pes flexus ist, so daß ein dem Akzentneumentorculus ähnliches Gruppenzeichen entsteht, das nicht alle Bestandteile in Punkte auflöst. Dieser verbundene Torculus begegnet uns in diesem Offertorium mehrere Male. Die erste Silbe von *ho-* ist mit einer Flexa und einer Bistropha flexa oder Pressus versehen. Die mittlere Silbe von *aeternam* hat den Cephalicus, ebenso die letzte Silbe von



Aus Cod. 776 der Bibl. Nationale Paris. 11. Jahrhundert.

pastor. Die erste von *bone* verbindet ein Punctum mit einem Scandicus. Die erste von *perditum* verbindet eine Flexa, die zweite einen Porrectus mit einer Bistropha. Die zweite Silbe von *humero* hat einen Pes subbipunctis resupinus; die zweite von *reportasti* einen Epiphonus. Die zweite Silbe von *animas* schließt an einen

Podatus mit verdoppeltem zweiten Bestandteile (einem Franculus ähnlich) einen Climacus, in ähnlicher Weise die dritte Silbe von *redemisti* an einen Porrectus einen Pes, was man auch als eine Verbindung von Flexa, Franculus und Punctum auffassen könnte. Die zahlreichen Punkte der ersten Silbe von *tibi* sind eine Verbindung von Torculus, Flexa, doppeltem Climacus, Porrectus und Bistropha flexa. Die anderen Zeichen lassen sich danach leicht bestimmen, und sieht dieser Gesang in moderner Choralschrift also aus:



Das Studium dieser aquitanischen Neumen, die man zuerst Neumen mit übereinandergesetzten Punkten nannte[1], bis Dom Pothier[2] feststellte, daß ihr Gebrauch sich vornehmlich auf Südfrankreich und Spanien beschränkte, bietet demnach wenig Schwierigkeiten. Man hat nur zu beachten, daß senkrecht über- oder vielmehr untereinanderstehende Punkte von oben nach unten zu lesen sind, in schräger Linie nach rechts geneigte von unten nach oben.

[1] Also Coussemaker in seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 154 ff.

[2] Mélodies grégoriennes, chap. 4. Alle spanischen Gesangbücher haben vom 11. bis 14. Jahrhundert die Neumierung mit übereinanderstehenden Punkten, die durch die Mönche von Cluny dort verbreitet wurden.

XIII. Kapitel.

Die Vollendung der Diastematie und ihre Einwirkung auf die Überlieferung der Gesänge.

Die vollkommen intervallgemäße Aufzeichnung der Neumen und ihre Regulierung durch den systematischen Ausbau der Notenlinie, in deren Kombinierung die Lösung des Neumenproblems lag, beschäftigten schon in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts die dem Fortschritt zugeneigten Neumenschreiber. Viele Experimente wurden angestellt, bis man ein Resultat erreichte, dessen Zweckmäßigkeit schließlich allen Widerspruch beseitigte. Von selbst drang die Erkenntnis durch, daß es mit einer einzigen Linie sein Bewenden nicht haben könne; der Nutzen mehrerer Linien sprang in die Augen. Dann stand man aber vor der Frage, ob man für jede Tonstufe eine Linie ziehen oder auch die Zwischenräume benutzen sollte. Entschied man sich für das letztere, so mußte man weiter überlegen, ob in den Zwischenräumen zwischen zwei unmittelbar übereinanderliegenden Linien eine oder mehrere Tonstufen ihren Platz haben sollten. Der uns so geläufige terzenweise Aufbau des Liniensystems bot durchaus nicht die einzige Möglichkeit dar. Da der theoretische Unterricht nach dem Vorbild der Theorie der klassischen Zeit das Tonsystem aus Viertonreihen zusammensetzte, aus Tetrachorden, so bewegten sich die ersten Versuche ohne Zweifel in dieser Richtung. Eine derartige Praxis wird zudem durch die dem Guido von Arezzo zugeschriebenen Regulae rhythmicae ausdrücklich bezeugt. Der Verfasser gibt in ganz kurzen Worten einen Bericht über die Verwendung der Linien im Dienste der Notenschrift zu seiner Zeit; zuerst erwähnt er das uns schon bekannte System von sechs Linien (vgl. oben S. 229), denen er die Buchstaben von A bis F vorzeichnet. Dann, fährt er fort, habe man zwischen zwei Linien eine Tonstufe eingesetzt, andere aber zwei und sogar drei, eine Gewohnheit, mit welcher er sich durchaus nicht einverstanden erklärt; schwere Mühe sei ihre Folge, meint er mit Recht[1].

[1] Die ganze Stelle unten S. 282.

Den Vorzügen der terzenweisen Anordnung der Linien konnte jedoch auf die Dauer niemand sich verschließen. Einmal erprobt, hat man sie niemals wieder aufgegeben. Was ihr vielleicht an Übereinstimmung mit der theoretischen Konstruktion des Tonsystems abging, ersetzte sie dem Schreiber reichlich durch die Bequemlichkeit der Aufzeichnung, dem Sänger durch die Unmittelbarkeit und Deutlichkeit des Bildes.

Weniger bedeutsam als diese Errungenschaft, deren Brauchbarkeit sich in der Übung von nunmehr fast tausend Jahren erprobt hat, ist die Zahl der Notenlinien. War einmal die allgemeine Anlage des Liniensystems bestimmt, so war es eigentlich nicht notwendig, die Zahl der Linien besonders zu fixieren. Hier wurde von selbst die Beschaffenheit der aufzuzeichnenden Singweise maßgebend. Man zog daher so viele Linien als nötig waren, um darauf, darüber und darunter die Tonstufen unterzubringen und so alle Töne jeder Melodie zu lokalisieren. Da die meisten liturgischen Gesänge über den Umfang einer Oktave oder None nicht hinausgehen, so benötigte man im ganzen vier Linien. Damit waren vier Stufen auf den Linien, drei in den Zwischenräumen, eine über der höchsten und eine unter der tiefsten Linie festgelegt, zusammen neun. Man band sich aber, wie wir noch sehen werden, an das Vierliniensystem durchaus nicht als an eine unabänderliche Regel.

Noch bedurfte es eines Zeichens, welches die Höhe der durch die Linien und Zwischenräume geschaffenen Tonstufen gegen jeden Zweifel sicherstellte. Man konnte den Sänger darüber nicht im unklaren lassen, ob die Stufen von oben nach unten oder umgekehrt zu lesen seien und ferner, wo jeder Ton seinen bestimmten Platz habe. Diese Schwierigkeiten wurden durch den Notenschlüssel gehoben, die Clavis. Wenn es aber galt, den Tonhöhen ihren Platz anzuweisen, so eigneten sich dazu offenbar am besten die Buchstaben, die ja die Namen für die einzelnen Töne abgaben. So kam man von selbst dazu, als Notenschlüssel Buchstaben zu verwenden, und zwar war es zweckmäßig, sie an den Anfang der Zeile zu setzen. Da die Neumen schon in ihren zusammengesetzten Figuren das Zeichen für den relativ höheren Ton auch im Raume höher stellten, so übertrug man dies Verhältnis dergestalt auf das Liniensystem, daß die Reihe der Töne, die man im Tonsystem theoretisch behandelte und in der praktischen Musik verwendete, von der im Raume unten gelegenen Linie angefangen in die Höhe gehend aufgezeichnet wurde, was ja der natürlichen Auffassung am meisten entspricht. Der Notenschlüssel zu Beginn des Linien-

systems ist aber nichts anderes als das lateinische Pendant zur byzantinischen Martyrie.

Derselbe Zweck ließ sich auch durch besondere Auszeichnung einer oder mehrerer Linien erreichen, die man färbte. Sobald man übereinkam, diese farbigen Linien regelmäßig als den Sitz eines und desselben Tones zu betrachten, war die ganze Tonreihe ebenso fixiert wie vermittelst der Schlüsselbuchstaben. Zog man mehrere farbige Linien, so empfahl es sich, verschiedene Färbung anzuwenden, die eine wurde rot, die andere gelb oder grün gezogen, die übrigen ließ man zuerst farblos, später schwärzte man sie. Dennoch genügte, wie ein Schlüsselbuchstabe, so auch eine einzige farbige Linie, da mit der Fixierung nur eines einzigen Tones das ganze System seinen unveränderlichen Platz besaß.

Bemerkenswert ist nun die Auswahl der mit dem Schlüsselbuchstaben oder der Färbung ausgezeichneten Linien. Schon von Anfang an hat man den Ton *fa* dazu ausersehen, also eine Stufe, die unter sich das Intervall eines Halbtones hat. Warum man gerade die Stellung dieses Tones markierte, ist noch nicht befriedigend erklärt. Vielleicht war die Absicht maßgebend, die Mitte des gregorianischen Tonumfanges festzulegen; in der Tat liegt der Ton *fa* ziemlich in der Mitte des den liturgischen Melodien zuerteilten Normalumfanges (Γ—a a). Oder aber man wählte diese Stufe gerade deshalb, weil sie unter sich einen Halbton hat. Das läßt dann schließen, daß die Auffindung und Ausführung der halben Töne den Sängern besondere Schwierigkeiten verursachte, was durch viele andere Tatsachen bestätigt wird. Für diese Erklärung spricht der Umstand, daß auch der zweite Schlüsselbuchstabe, wie die zweite bunte Linie, nach diesem Gesichtspunkte ausgewählt wurde; der Ton *ut* wurde ebenso bestimmt. Erhielt die *fa*-Linie meist die rote Farbe, so wurde die *ut*-Linie meist gelb oder grün gezogen[1]. Auffällig ist endlich, daß diejenigen Stufen des Tonsystems mit den Claves und farbigen Linien versehen wurden, die die Grundstufen einer Durskala bilden: die Oktave von *C*, wie diejenige von *F* mit dem so häufigen *b* sind reine Duroktaven. Da die griechisch-

[1] Die grüne Linie begegnet uns in den meisten der aus Sens in Frankreich stammenden Neumierungen. So ist in Cod. Vat. 4756 der Vatikanischen Bibliothek die *fa*-Linie grün, die anderen sind farblos. Cod. 520 der Stadtbibliothek Chartres, wie die vorige Handschrift aus dem 13. Jahrhundert, hat die *fa*-Linie grün, die *ut*-Linie gelb. (Vgl. über letztere Hs. die Rassegna Gregoriana I, 1902, p. 161, und die Gregorianische Rundschau 1903, Nummern vom März und April.) Über einen Versuch, die Linie je nach der Tonart verschieden zu färben, vgl. unten S. 297.

byzantinische, wie auch die instrumentale Musik schon des frühen Mittelalters nachweisbar die Durtonleiter gekannt haben, so könnte hier eine Beeinflussung von seiten dieser Musikgattungen vorliegen. Doch fehlt zu einer derartigen Aufstellung jeder sichere Anhaltspunkt.

Der für die Anfänge der Diastematie charakteristische Custos hatte nunmehr seinen eigentlichen Zweck eingebüßt; es konnte ja kein Zweifel mehr über die Höhe der ersten Zeichen einer jeden neuen Zeile bestehen. Viele diastematisch geschriebene Codices haben ihn darum nicht mehr. Andere halten daran fest, weil er die unterbrochene melodische Aufzeichnung überbrückt und beim Notenlesen immer noch seine Dienste leistet.

Terzenweiser Aufbau des Liniensystems, Vierzahl der Linien, Buchstabenschlüssel oder Färbung der Linien, diese Elemente zusammengenommen bedeuten die Vollendung der Diastematie und die endgültige Herstellung einer befriedigenden liturgischen Tonschrift. Das Verdienst, durch geschickte Verbindung dieser Errungenschaften seiner Vorgänger die Not der Neumenschreiber und -sänger mit einem Schlage aus dem Wege geräumt zu haben, besitzt Guido von Arezzo († c. 1050). In allen Punkten war ihm vorgearbeitet worden; mit scharfem Blick erkannte er aber die Vorteile einer systematischen Umbildung der Tonschrift vermittelst der nach allen Richtungen hin ausgebauten Diastematie. Seine Neuerungen verschafften ihm die Bewunderung vieler, ersparten ihm aber nicht zahlreiche Mühen und Kränkungen. Er mußte sein Kloster verlassen und seine Heimat[1]; weit von ihr, in Italien, fand er endlich eine Ruhestätte in

[1] Über Ort und Jahr seiner Geburt, wie über seine Jugend liegt immer noch Dunkel ausgebreitet. Eine Überlieferung versetzt ihn in das Kloster Saint-Maur-des-Fossés bei Paris, das damals unter den Pflegestätten des Kirchengesanges in Frankreich sich besonders hervortat. Hier wirkten ein Oddo und ein Ponthus Teutonicus. Vgl. Brenet in der Tribune de S. Gervais, Paris 1902, p. 121 ff. Nach den Aufstellungen G. Morins (Revue de l'art chrétien, 1888, p. 333, und Revue des questions historiques, 1891, p. 547 ff.) konnte man annehmen, daß selbst Guido von Arezzo in diesen Kreis gehörte. Um 970 in der Nähe von Paris geboren, wäre er in der Abtei Saint-Maur-des-Fossés erzogen worden und hätte dort zuerst seine Begabung in den Dienst der Verbesserung der Notenschrift gestellt. Nun hat Morin selbst (Revue bénédictine, 1895, p. 395) seine früheren Angaben modifiziert und die Identität des Guido von Arezzo mit demjenigen von Saint-Maur als zweifelhaft hingestellt, während Brenet (l. c.) und Gastoué (Histoire du chant liturgique à Paris I, p. 76 ff.) an ihr festhalten. Für die letztere Auffassung spricht, daß einiges von dem, was als Errungenschaft des Guido gilt, auch in den Traktaten des Oddo (Gerbert, scriptores I) erwähnt wird. Überhaupt wäre es nicht unmöglich, daß Guido

Arezzo, wo Bischof Theobald sein Talent würdigte und ihn bei sich aufnahm. Von hier aus verbreitete sich sein Ruf bis nach Rom. Papst Johann XIX. rief ihn im Januar 1033 zu sich; er war begierig, den Mann zu sehen, der in einigen Wochen das erreichte, was anderen nur nach jahrelanger Arbeit und Last gelungen war. In Begleitung des Abtes Grimoald und des Propstes Peter von Arezzo begab er sich nach Rom und setzte dem Papste seine Methode auseinander. Nach einigen Erklärungen vermochte dieser zu seinem eigenen Staunen einige Stücke aus dem Antiphonar vorzutragen, das Guido mitgebracht hatte. Nach diesem großen Erfolge war seiner Erfindung die Zukunft gesichert. Der Abt Guido von Pomposa, der sich zuerst gegen die Reformen hatte einnehmen lassen, söhnte sich mit Guido wieder aus, und von da an scheinen ihrer Verbreitung nirgendwo ernstliche Widersacher entstanden zu sein.

Über den Inhalt seiner notenschriftlichen Verbesserungen spricht sich Guido oder einer seiner Schüler in den unter seinem Namen überlieferten Regulae rhythmicae folgendermaßen aus[1]:

Dehinc studio crescente inter duas lineas
Vox interponatur una, nempe quaerit ratio,
Variis ut sit in rebus varia positio.
[Quidam ponunt duas voces duas inter lineas,
Quidam ternas, quidam vero nullas habent lineas,
Quibus labor cum sit gravis, error est gravissimus.
Argumentum vero simplex quia cito capitur,
Tonus tertius et sextus describuntur saepius,
Quos frequenter repercussos mox cognoscit animus.
Litterarum et neumarum usus sit assiduus.
Quisquis sonus, quo sit loco, facile colligitur,

Weiter möge man, beim fortschreitenden Studium, zwischen zwei Linien einen einzigen Ton setzen, denn es ist nur verständig, daß die verschiedenen Dinge auch verschiedene Lage erhalten. [Manche setzen zwei Töne zwischen zwei Linien, andere sogar drei, andere wieder haben gar keine Linien. Diese Aufzeichnung ist freilich mühsam, noch größer aber der Irrtum. Weil nun eine einfache Sache rasch begriffen wird, so wird der dritte (*C*) und der sechste Ton (*F*)[2] häufiger bezeichnet; sie kommen ja, wie leicht zu bemerken, öfter in den Gesängen vor. In den mit Buchstaben verbundenen Neumen möge man sich daher emsig üben, denn wenn auch nur ein Buchstabe vor dem Liniensystem steht, läßt sich dennoch die Lage jedes Tones leicht bestimmen.] Damit die Eigenschaft

nur die Reformen seiner Mitbrüder in die weite Welt getragen hat. Vgl. die ausführliche Darlegung Vivells und Gastoués in der Tribune de S. Gervais, XVI, p. 173—186.

[1] Gerbert, scriptores II, 30 ff.

[2] In der Zählung des Guido von Arezzo, der das Tonsystem mit dem tiefen *A* beginnt, ist *C* der dritte und *F* der sechste Ton.

Etiamsi una tantum littera praefigitur.[1]
Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus,
Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculos.
Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
Sexta eius sed affinis flavo rubet minio.
Est affinitas colorum reliquis indicio.
Atsi littera vel color neumis non intererit,
Tale erit quasi funem dum non habet puteus,
Cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.
Illud quoque, quod praedixi, valde erit utile,
Similis figurae neumas si cures inspicere,
Locis variis et modis quam diversa resonent.
Aptitudinem neumarum facile intelligis,
Quo in loco quis sit sonus in diversis lineis,
Usus tibi sit si frequens in modorum formulis.

der Töne besser unterschieden werde, ziehen wir einige verschieden gefärbte Linien, so daß das Auge bald den Platz jedes Tones unterscheidet. Glänzender Safran (gelb) erstrahlt, wo der dritte Ton (*C*) seine Stelle hat, der sechste jedoch, der nicht weit von ihm entfernt ist, erglänzt in rotem Mennig. Nach der Nähe der farbigen Linien lassen sich dann die anderen Tonstufen leicht finden. Wenn aber die Neumen ohne Buchstaben und Farben geschrieben werden, so gleichen sie einem Brunnen, in den kein Seil hinabführt, und dessen noch so reiches Wasser denen, die es sehen, nichts nützt. Auch dasjenige, was ich schon vorher bemerkte, ist sehr nützlich; wenn du sorgsam die Neumen beachtest, die dieselbe Form haben, siehst du leicht die Fähigkeit der Neumen ein, wie verschieden sie je nach ihrer Stellung und Art erklingen, und wo auf den verschiedenen Linien ein jeder Ton steht, falls du dich öfters in den einzelnen modalen Formeln übst.

Die durch die Reform der Tonschrift im Gesangsunterricht bewirkte Umwälzung war eine gewaltige. Guido liebte es, den Beweis der Vortrefflichkeit seiner Methode durch Singknaben liefern zu lassen. Diese hatten bis dahin die meisten liturgischen Gesänge durch Auswendiglernen sich aneignen müssen; ein Buch mit Neumen hatten sie bisher nicht in die Hand bekommen. Das alles änderte sich nunmehr. Guido brachte sie in kurzer Zeit dazu, ihnen fremde Gesänge aus dem Gesangbuch, von den auf Linien geschriebenen Neumen abzulesen und vorzutragen. Darin liegt die wichtigste Seite seiner Reform; das Gedächtnis, bisher der bedeutsamste Träger der musikalischen Überlieferung, wurde auf einmal von der schwierigen Bürde befreit und das Auge befähigt, unmittelbar und direkt

[1] Der in Klammern eingeschlossene Passus ist sicher unecht; er fehlt auch in vielen Handschriften. Er enthält jedoch einiges, was nicht im echten Text steht, so gerade den Hinweis darauf, daß einige zwischen je zwei Linien mehrere Stufen annahmen, und daß ein Buchstabe genügt, um alle Tonstufen zu fixieren.

alles zu leisten, was bis dahin jahrelange Übung nur mit Mühe zustande gebracht hatte.

Die Methode Guidos zielte im allgemeinen darauf hin, den einzelnen Sänger selbständig zu machen, so daß er im Notfalle sowohl der steten Anleitung des Lehrers, wie der Gemeinschaft mit anderen Sängern entraten konnte. Dazu mußte die innere musikalische Arbeitskraft der Sänger, ihre Fähigkeit, musikalische Vorstellungen sich zu bilden und festzuhalten, geweckt und gestärkt werden. In der Verfolgung dieses Zieles entwickelte Guido eine bewunderungswürdige Meisterschaft. Ausgehend von dem pädagogischen Grundsatze, daß man Unbekanntes am leichtesten vermittelst des Bekannten sich aneigne, prägte er den Sängern vor allem eine sichere Kenntnis der Elemente der Musik, des Tonsystems, ein. An einer eigens dazu eingerichteten Singweise erläuterte er weiter die Eigenart der Bestandteile des Tonsystems und ihr Verhältnis zueinander, immer darauf bedacht, das Verständnis der gelehrten Dinge möglichst lebendig und andauernd zu gestalten. War die innere Aufnahme- und Auffassungsfähigkeit des Schülers hinreichend gekräftigt, so ging er zu seinem Liniensystem über, erklärte dasselbe und führte so den überraschten Schüler in kurzer Zeit zur Selbständigkeit im Ablesen und Vortragen alles dessen, was im Gesangbuch geschrieben stand.

Im einzelnen war sein Verfahren, über welches er selbst uns hinreichend Aufschluß hinterlassen hat[1], das folgende: Er begann mit den Elementen der Musik, des Tonsystems, den Tönen, die er am Monochord erklärte, wie auch ihre Beschaffenheit und ihr Verhältnis zu den darunter- und darüberliegenden Stufen. Dann erläuterte er das Verhältnis der Töne zueinander, die Intervalle, und weckte so die Fähigkeit, jeden Ton nicht nur für sich allein, sondern auch im Zusammenhang mit anderen sich vorzustellen, als Glied einer Tonreihe, die je nach ihrer Zusammensetzung aus ganzen und halben Tönen ihren Inhalt verändert. Auf diesen letzten Punkt legte Guido mit Recht ein großes Gewicht, denn es ließ sich daraus auch das Gefühl für die verschiedene Wirkung der Tonarten entwickeln und kräftigen. Gerne nahm er hierbei eine eigen s komponierte Melodie zum Hymnus *Ut queant laxis* zu Hilfe, in welcher die Anfangstöne der aufeinanderfolgenden Zeilen eine von *C* bis *a* aufsteigende diatonische Leiter ergaben. Hatte der Schüler einmal

[1] Vgl. seine Epistola de ignoto cantu an den Mönch Michael, seine Aliae regulae de ignoto cantu, den Micrologus de disciplina artis musicae, sowie die schon erwähnten Regulae rhythmicae, alle im 2. Band der Gerbertschen Scriptores.

gelernt, zugleich mit einem Tone sich dessen Lage in der Tonleiter aus der Leiter *C D E F G a* heraus zu begreifen, seine Umgebung in jeder Tonart sich vorzustellen, so schritt Guido zur Erklärung des Liniensystems, seiner Anlage und der neuen Verwendung der Neumen weiter, wobei er Nachdruck darauf legte, daß derselbe Ton immer an dieselbe Stelle des Systems zu stehen komme, und daß alle Zeichen, die auf derselben Linie oder demselben Zwischenraume stehen, denselben Ton bedeuten, wie verschieden auch ihre äußere Form sei. Es bedurfte dann nur noch einer kurzen praktischen Unterweisung, und die Schüler waren in den Stand gesetzt, ohne den Lehrer leichtere Gesänge und nach einiger Übung auch schwierigere von selbst zu erlernen.

Guidos Reform eroberte allmählich die Kirchen Italiens und Frankreichs, Spaniens und Englands und veränderte das Aussehen der Choralbücher, wie den Musikunterricht. Seit dem 12. Jahrhundert sind die Gesangbücher in diesen Ländern regelmäßig mit Linien neumiert. Für einige Klöster erlauben die geschichtlichen Quellen die Annahme des Liniensystems genauer zu datieren. Im belgischen Kloster St. Trond wurde es durch den Gesangsmeister Radulphus in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts eingeführt, unter dem nicht geringen Erstaunen der alten Mönche, die es nicht für möglich gehalten hatten, in so kurzer Zeit perfekte Sänger zu werden[1]. Die meisten deutschen Kirchen folgten dem Beispiele, einige früher, andere später. Im Kloster Einsiedeln ließ der Abt Johann von Schwanden (1298 — 1327) die Chorbücher in guidonische Schrift umschreiben[2], während Reichenau schon lange vorher die Neuerung angenommen hatte; das Reichenauer Antiphonar der Karlsruher Bibliothek (Codex Augensis 60) stammt seinem Hauptbestandteile nach aus dem 12. Jahrhundert. Nur in St. Gallen und einigen von ihm abhängigen Orten blieb man den linienlosen Neumen bis ins 15. Jahrhundert treu. Sie fanden hier ihre allerletzte Pflegestätte, wie es scheint, nur infolge des unaufhaltsamen Rückganges des Klosters. Mit dem 12. Jahrhundert begann es zu sinken, seine Kunstpflege verfiel, und bald erinnerte nur mehr

[1] Die Gesta abbatum Trudonensium (Monumenta Germ. SS. X, p. 273) sagen von ihm: *Instruxit eos etiam arte musica secundum Guidonem et primus illam in claustrum nostrum introduxit stupentibusque senioribus faciebat illos solo visu subito cantare tacita arte magistra, quod nunquam auditu didicerant.* Vgl. Steglich, Die Quaestiones in Musica (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, Zweite Folge, X), S. 8.

[2] Vgl. Ringholz, Geschichte des Benediktinerstiftes Maria-Einsiedeln, S. 23 ff., und P. Schubiger, Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz, S. 17 ff.

ein Schatten der früheren Choralpflege an die Glanzzeit sanktgallischen Kirchengesanges[1]. Von dieser Einöde abgesehen, erfreuten sich die meisten Kirchen der Wohltaten der Neuerung.

Mit Guidos Notierung erwarben sich seine Lehrmethode und seine theoretischen Schriften überall Heimatrecht. Es wurde bald als Retter aus der musikalischen Not gepriesen; sein Name war in aller Munde, und von Lehrer auf Schüler vererbte sich das Lob und die bewundernde Anerkennung des »Erfinders der Musik«, wie das spätere Mittelalter sagte. Und je mehr die direkte Erinnerung an den Mann schwand, der die Sänger sich so verpflichtet hatte, desto mehr Ehren häufte man auf seinen Namen. Guido wurde der Vater aller Neuerungen, deren Entstehung und Herkunft unsicher waren, der musikalischen Hand, der Mutation, des Kontrapunktes, sogar des Klaviers.

In diesen offenkundigen Übertreibungen muß man nur den Ausdruck des allgemeinen Jubels über das Ende der Neumenkalamität erblicken. Gelegentlich sprach man noch von den Neumae usuales[2], aber wie von etwas, das vergangenen Zeiten angehörte, und dem niemand eine Träne nachweinte. Jedermann erfreute sich an der Sicherheit der Tonschrift, war doch ein Zweifel über die Bedeutung einer Neume ganz unmöglich, sobald sie auf Guidos Liniensystem gesetzt war; ihre Vieldeutigkeit war verschwunden. Man hatte jetzt die melodischen Linien plastisch vor Augen; niemanden gelüstete es weiter, sein Gedächtnis mit dem Inhalt des Gesangbuches zu belasten, da man bei bloßem Ablesen der Aufzeichnung allen Schwierigkeiten der Ausführung gewachsen war.

Die liturgische Tonschrift ging nach Guido ungestört die Bahnen weiter, in die er sie gelenkt hatte. Das Vierliniensystem bildete fortan die Regel. Zur Aufzeichnung von Gesängen mit geringerem melodischem Umfange begnügte man sich freilich noch lange mit zwei oder drei Linien; so bei den Lektions-, Orationsweisen und ähnlichen Formen, gelegentlich auch noch bei umfangreicheren Gesängen des Graduale. So hat ein in longobardischen Neumen des 12. Jahrhunderts geschriebenes Graduale zu Montecasino drei Linien,

---

[1] Die spätmittelalterliche Musikgeschichte St. Gallens ist zum ersten Male und im Zusammenhang dargestellt worden von Dr. Marxer im Heft III der Publikationen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, 1908.

[2] Im Gegensatz zu ihnen hießen die Neumen des Guido auch neumae musicae, so bei Cotto (cap. XXI seiner Musica, Gerbert, scriptores II, 257), oder neumae regulares, die auf Linien stehenden neumae (regula = Linie); die früheren heißen dann irregulares.

eine rote *F*-Linie, eine gelbe *c*-Linie, die dritte ohne Farbe [1]. Ein Codex der Vatikana [2] aus derselben Zeit hat drei Linien, von denen keine rot oder gelb ist. Die berühmte Originalhandschrift der Zisterzienser aus dem 12. Jahrhundert in der Stadtbibliothek zu Dijon notiert eine Reihe Gesänge, so das *Exultet* vom Karsamstag, mit zwei Linien, von denen die eine rot ist und am Anfang des Systems den Schlüsselbuchstaben *F* hat [3]. Die Formeln für die Lesungen in derselben Handschrift sind auf einem System von drei Linien aufgezeichnet, diesmal ohne Schlüsselbuchstaben [4]. Es kommen noch andere Kombinationen vor. Ein Orationale von Arezzo aus dem 11.—12. Jahrhundert hat von drei Linien eine rot [5], ebenso eine Handschrift des 14. Jahrhunderts in der Vallicellana zu Rom [6]. Eine Baseler Handschrift des 14. Jahrhunderts aus dem dortigen Dominikanerkloster schreibt die Lektionsformeln ebenfalls nur auf zwei Linien [7]. Man begegnet auch Systemen von fünf Linien; doch bilden sie immer die Ausnahme [8]. Jedenfalls wird die Musica mensurata, die von Anfang an ein solches System bevorzugt zu haben scheint, hier eingewirkt haben. Gegen Ende des Mittelalters wurden solche Systeme häufiger.

Dieselbe Mannigfaltigkeit kennzeichnet den Gebrauch der Buchstabenschlüssel. Zuweilen fehlen sie gänzlich [9], zuweilen auch ist der *F*-Schlüssel durch einen Punkt oder einen kleinen Strich am Anfange der Zeile ersetzt, auch noch in späterer Zeit [10]. Aber nicht nur *F* und *c* kommen als Schlüsselbuchstaben vor, auch *D*, *G*, *a*, *b* [11]. Nicht selten begegnet man Handschriften, die vor

---

1 Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 22.

2 Ebenda, pl. 21.

3 Cod. 114-82 des gedruckten Handschriftenkataloges, fol. 122.

4 Ebenda, fol. 102.

5 Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 26.

6 Ebenda, pl. 32.

7 Cod der Univ.-Bibl. Basel A IX 2 (Richterscher Katalog Nr. 3).

8 So schon einige jüngere Partien in dem Antiphonar von Saint-Maur-des-Fossés in der Pariser Nationalbibliothek, Cod. lat. 12044 (12. Jahrhundert), im Graduale Sarisburiense der englischen Choralgesellschaft aus dem 13. Jahrhundert, Trierische Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert; vgl. die Paléographie musicale, t. III, pl. 142 und 146.

9 Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 21 und 32.

10 »*Quidam, si color desit, pro minio punctum in principio ponunt*«, sagt schon Johannes Cotto im 11. Jahrhundert (Gerbert, scriptores II, p. 260). Diesen Punkt vgl. in der Paléographie musicale, t. III, pl. 141, 142, 145, 151.

11 Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 140, 90, 91, 94, 95, 96, 105, 196 u. a. Auch das Graduale Sarisburiense hat den ♭-Schlüssel oft zu Beginn der Zeile.

jeder der vier Linien einen Buchstaben haben[1]. Mit dem 13. Jahrhundert kam man aber davon ab und behalf sich mit zweien oder einem einzigen, der ja vollkommen genügte.

In der Regel stehen die Schlüsselbuchstaben zu Beginn der Zeile; innerhalb derselben nur, wenn eine Versetzung der Schlüssel stattfindet, und wenn statt des Tones *h* die erniedrigte Stufe *b* zu singen ist. Der erstere Fall tritt ein, wenn ein Gesang sich nach oben oder nach unten dermaßen ausdehnt, daß man Hilfslinien ziehen müßte. Diese vermied man in der Regel; nur eine einzige war über und unter dem Vierliniensystem erlaubt. Meist zog man es vor, an einer passenden Stelle die Schlüsselbuchstaben eine oder mehrere Linien auf- oder abwärts zu rücken, je nachdem man in der Tiefe oder in der Höhe Raum nötig hatte. In gleicher Weise rückte die farbige Linie in eine höhere oder tiefere Lage. Was die Töne anbetrifft, die wir heute *h* und *b* nennen, so wurde ersterer im Mittelalter, der Aufeinanderfolge der Buchstaben im Alphabet gemäß, *b* genannt und geschrieben. Als man für seine Erniedrigung um einen halben Ton ein eigenes Zeichen einführte, unterschied man das ♮ quadratum und das ♭ rotundum. Jenes deutete die diatonische, von *a* um einen ganzen Ton entfernte Stufe, dieses die Erniedrigung an, die von *a* um einen halben Ton entfernt ist. Die Form der Zeichen hat dann den Irrtum herbeigeführt, daß man das eine für ein *h*, das andere für ein *b* ansah; so kommt es, daß noch heute der abgeleitete Ton ein der Nomenklatur der sieben Tonbuchstaben angehöriges, der diatonische Ton dagegen ein neues Zeichen besitzt, welches außerhalb dieser Nomenklatur liegt[2].

Bezüglich der Stellung der farbigen Linien und Stufen, wie der Buchstabenschlüssel im System gab es keine besonderen Gesetze; man ließ sich durch die Beschaffenheit des aufzuzeichnenden Gesanges leiten. Wir finden darum die verschiedensten Kombinationen. Der Normalfall ist dieser:

---

[1] So der Münchener Cod. 9921 Ottobur., der auf den letzten Blättern von fol. 40 an zahlreiche Stücke, namentlich Allelujagesänge, mit meist vier Schlüsselbuchstaben notiert. Ebenso die schon genannte Pariser Handschrift von Saint-Maur-des-Fossés, Cod. lat. 12044.

[2] Bekanntlich hat man in der Musica mensurata das Verhältnis der Zeichen ♭ und ♮ zueinander benutzt, um Erniedrigungen und Erhöhungen auch anderer Tonstufen darzustellen. ♮ oder, die Linien ganz gezogen ♮, wurde so das Zeichen für eine Erhöhung, ♭ das für eine Vertiefung um einen halben Ton. Im heutigen ♮, welches eine vorhergehende Alteration aufhebt, ist die Urform des ♮ quadratum mehr erhalten als im heutigen ♮. Vgl. auch S. 224 Anm. 4.

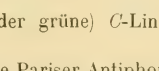
Einer der beiden Buchstaben kann fehlen. Selten kommt es vor, daß die beiden nicht mit Schlüsseln versehenen Linien farbig sind, die zweite (von oben) grün und die untere rot:

Eine Handschrift hat die Kombination:

die Linien für *c* und *F* sind später gefärbt worden.

Für Gesänge, welche über das *c* hinausgehen, wählte man das System:

in letzterem wurde zwischen die beiden oberen Linien eine neue, rote, gezogen. Auch beim Schlüsselwechsel, wenn die Melodie an einer Stelle ihren Umfang nach oben erweiterte, bediente man sich dieser Kombination. Für tiefliegende Gesänge hatte man entsprechende neue Systeme:



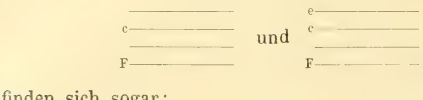
hier wurde die gelbe (oder grüne) *C*-Linie zwischen die beiden unteren gezogen.

Das mehrfach erwähnte Pariser Antiphonar von Saint-Maur-des-Fossés aus dem 12. Jahrhundert hat bei vier schwarzen Linien alle möglichen Schlüsselzusammenstellungen. Am häufigsten sind:

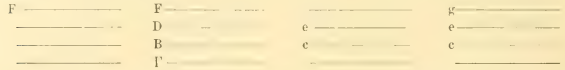
[1] Vgl. Lambillottes Antiphonaire de Saint-Grégoire, p. 226, aus dem Cod. von St. Evroult.

[2] Vgl. die Paléographie musicale, t. III, pl. 194.

Andere sind aber durchaus nicht selten:



Es finden sich sogar:



Rote Linien waren besonders im 12.—15. Jahrhundert in England beliebt, wie auch in Frankreich[1]. Am längsten behauptete sich das guidonische Liniensystem mit der roten *F*-Linie und der gelben *c*-Linie in deutschen Handschriften. Noch im 15. Jahrhundert schrieb man es in deutschen Kirchen[2]. Bis in die neuere Zeit erhielten sich vollständig rot gezogene Liniensysteme: selbst die ersten Drucke bedienen sich eines solchen[3]. Seit dem 17. Jahrhundert ist jedoch das schwarze System die Regel geworden.

Aus den Schlüsselbuchstaben haben sich im Laufe des späteren Mittelalters die bekannten Formen der Choralschlüssel herausgebildet, von denen wir seit langem nur mehr den *F*- und *c*-Schlüssel verwenden.

Schon in cheironomischen Codices finden sich hier und da die Neumengruppen durch Striche abgeteilt, um die Zugehörigkeit zu den Silben sicherzustellen. Diese Striche sind ein rein äußerlicher Notbehelf, der namentlich dann eintrat, wenn der Textschreiber die Silben zu eng aneinandergeschrieben hatte, so daß bei melismatisch entwickelten Stellen über einzelnen Silben nicht Raum genug vorhanden war. Hier fuhr der Schreiber mit der Neumenlinie über den Text weiter, verfehlte aber meist nicht durch einen Bogen oder Strich die zu jeder Silbe gehörigen Neumen mit dieser zu verbinden[4]. Namentlich im Innern der Zeilen war eine derartige Abgrenzung der Neumengruppen von Wichtigkeit; auf der letzten Silbe oder Zeile dagegen vermochte man den unbeschriebenen Rand zu Hilfe zu nehmen; wenn derselbe nicht breit genug war, zeichnete man die Neumen sogar in vertikaler Linie

[1] Vgl. die Paléographie musicale, t. III, pl. 196—200, 202, 207—209, auch t. II, pl. 45.

[2] Codd. Pm. 16 (14.—15. Jahrhundert) und Pm. 15 (15. Jahrhundert) der Großherz. Landesbibl. in Karlsruhe, Cod. 1471 der Univ.-Bibl. Graz u. a.

[3] So z. B. das Graduale, das Junta in Venedig 1611 druckte.

[4] Vgl. oben S. 220.

nach oben. Gerade sehr alte Handschriften liefern dafür lehrreiche Beispiele[1].

Die richtige Verbindung und Trennung der Neumenzeichen gehörte zu den Forderungen, die den Notenschreibern immer wieder eingeschärft wurden. Ohne sie war eine sachgemäße Ausführung namentlich reicher melodischer Stücke ausgeschlossen. Schon Hucbald im 10. Jahrhundert besteht auf der richtigen Abgrenzung der Perioden, damit man wisse, was verbunden und was getrennt werden müsse[2]. In St. Gallen galt dieselbe Maxime[3], und noch der hl. Bernhard legte allen Notenschreibern seines Ordens ans Herz, gewissenhaft die überlieferten neumatischen Linien zu beachten; eine geringe Abweichung davon verursache die schlimmsten Varianten[4]. Daß diese Mahnung auch befolgt wurde, erkennt man beim Studium von Neumendenkmälern aller Typen bis ins 13. Jahrhundert und darüber hinaus. Vom 14. Jahrhundert an kann man eine gewisse Nachlässigkeit und Willkür beobachten.

Aus diesen Abgrenzungsstrichen haben sich die Pausezeichen entwickelt, das einzige neue Element, welches das spätere Mittelalter dem guidonischen System eingeführt hat. Der gregorianische Gesang und damit die Neumenschrift kennen ursprünglich keine eigenen Zeichen für die Ruhepunkte am Ende und innerhalb der melodischen Abschnitte. Selbstverständlich hat man bei ihrer Ausführung Pausen von größerer und geringerer Ausdehnung angebracht; nur bedurfte es zunächst wenigstens keiner besonderen Zeichen dafür. Waren doch die geschriebenen Gesangbücher nicht für die Sänger, sondern nur für den Dirigenten und Lehrer in der Gesangstunde bestimmt. Sobald jedoch Guidos Reformen die Praxis des liturgischen Gesanges auf eine neue Basis stellten und die Neumenbücher den einzelnen Sängern mehr in die Hand kamen, konnte man sich dem Nutzen der Atem- und Pausezeichen nicht mehr verschließen, um so weniger, als die Musica mensurata von Anfang an dergleichen einführte. Die Pausezeichen der Musica mensurata waren freilich von Anfang an mensuriert, und vermoch-

[1] Vgl. oben S. 202.

[2] *Observandam distinctionum rationem, i. e. ut scias quid cohaerere conveniat, quid disiungi.* Gerbert, scriptores I, 183.

[3] *Careamus ne neumas coniunctas nimia morositate disiungamus vel disiunctas inepta velocitate coniungamus*, sagen die Instituta der dortigen Sängerschule (Gerbert, scriptores I, 7) mit Rücksicht auf den Vortrag.

[4] *Praemunimus eos maxime qui libros notaturi sunt, ne notulas vel coniunctas disiungant vel coniungant disiunctas, quia per huiusmodi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo.* Bernhardus in praef. Antiphonarii.

ten die Choralschreiber damit für ihre Zwecke nichts anzufangen. Sie benutzten deshalb einfach die erwähnten Trennungsstriche, die sie mehr oder weniger oft ins Liniensystem einstreuten. Auch die das ganze System durchschneidenden Striche am Ende der Perioden und des ganzen Stückes darf man nicht mit den analogen Zeichen der mensurierten Musik in Verbindung bringen; auch sie haben sich aus den einfachen Abgrenzungsstrichen herausgebildet. Die ersten Beispiele derartiger Trennungs- und Abteilungszeichen zur Angabe der Ruhepunkte begegnen uns in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts[1]. Wenn sie sich in älteren Handschriften finden, sind sie immer später eingetragen. Im 14. und zumal im 15. Jahrhundert wurden sie häufiger, dennoch gibt es bis in die Zeit der ersten Drucke Dokumente, welche gänzlich auf sie verzichten, namentlich solche deutscher Herkunft.

Bevor die Darstellung der Weiterbildung der Neumenformen unter dem Einfluß der Diastematie in Angriff genommen werden kann, muß die wichtige Frage nach dem Verhältnis der diastematischen Aufzeichnungen zu den cheironomischen gestellt werden. Sie ist eine der wichtigsten, in gewissem Sinne die allerwichtigste der Überlieferung des gregorianischen Gesanges im Mittelalter. Ihre Beantwortung gibt oder nimmt uns das Recht, in den uns völlig entzifferbaren spätmittelalterlichen Neumierungen die organische Fortsetzung der früheren auf die Cheironomie gegründeten, uns also für immer wenigstens unmittelbar verschlossenen Praxis zu erblicken[2].

Das Studium des Schicksals der Zierneumen hat uns in dieser Beziehung eine wichtige Tatsache erschlossen: die Diastematie hat den lateinischen liturgischen Gesang für immer diatonisiert. Nicht als ob dieser vorher chromatischen Charakter besessen hätte; seine Grundlinien waren von jeher diatonisch ge-

---

[1] Zu den ältesten Dokumenten mit systematisch durchgeführten Abteilungs- und Pausezeichen sind die beiden Originalhandschriften der Dominikaner in Rom und London zu zählen, von denen die Paléographie musicale, t. III, pl. 200, Proben gibt. Hier sind die Melismen derartig zerschnitten, daß fast hinter jeder kleineren Gruppe sich ein Strich findet. Offenbar begann schon damals der Verfall des Choralvortrages, indem das Hauptinteresse der musikalisch Gebildeten sich der Musica mensurata zuwendete. Zahlreiche Beispiele von Dokumenten mit Abgrenzungs- und Pauszeichen enthalten die Bände II und III der Paléographie musicale.

[2] Heute bietet diese Frage nur ein wissenschaftlich-geschichtliches Interesse; in den Streitigkeiten um die Choralrestauration von 1870 bis 1900 besaß sie aber auch eine praktische Seite, weshalb sie immer wieder aufgeworfen wurde.

baut. Nur war die Diatonik eine weniger strenge; zumal die Ornamentik der Hakenneumen neigte immer zu einer Umspielung der Hauptstufen durch kleinere unmeßbare Intervalle. Guidos Liniensystem gründete sich aber auf die absolut diatonische Auffassung des Tonsystems: außer dem Ton *b* (= molle) neben dem *h* (= quadratum) hatte kein einziger nichtdiatonischer Ton darin Platz, und selbst das *b* wurde nur diatonisch verwendet, d. h. nicht in unmittelbarer Verbindung mit dem Ton *h*, sondern ausnahmslos in Wendungen, die sich auf anderen Stufen des Systems ohne jede Veränderung darstellen ließen. Man kann daher sogar den Ton *b* in den diastematischen Handschriften einen diatonischen Ton nennen. Die kleinen, nichtdiatonischen Intervalle der cheironomischen Neumen verschwanden mit dem Erstarren der Zierneumen zu gewöhnlichen Noten oder wurden zu unverfälscht diatonischen Intervallen umgeschaffen. Man braucht diesen Vorgang nicht zu bedauern, denn vollständig in die Diatonik hineingebannt, gewann der Gesang an Männlichkeit und Kraft. Etwas Wesentliches gab er nicht auf, ebensowenig wie es geschieht, wenn wir die zahlreichen Verzierungsformen des Klavierstiles des 17. und 18. Jahrhunderts außer acht lassen und die Werke Bachs und seiner Zeitgenossen ohne die Triller, Doppelschläge, Mordente usw. ausführen, die nur in der Spieltechnik der damaligen Klaviere ihre Begründung hatten. Die Operation, die das Liniensystem am Choral vornahm, war eine heilsame und kunstgeschichtlich notwendige, denn sie befähigte ihn, zum Sauerteig zu werden, der die Fähigkeiten der musikalischen Kunst in bewunderungswürdiger Weise zur Reife brachte[1].

Es wäre nun sehr verkehrt, anzunehmen, daß die Schreiber diastematischer Neumen die Übertragung der Melodien auf die Linien leichthin vorgenommen hätten. Die Praxis hatte hier schon mächtig vorgearbeitet; lernten wir doch manche Dokumente kennen, die von den Hakenneumen einen nur bescheidenen Gebrauch machten. Man empfand die Diatonisierung gar nicht als eine eigentliche Veränderung der überlieferten Gesänge, sondern als eine ganz unbedenkliche neue Darstellungsform. Niemand sah in dem Verlust der nichtdiatonischen Stufen einen Verzicht auf eine wesentliche Eigenart der liturgischen Lieder; kein einziger der Autoren des 10., 11. und 12. Jahrhunderts enthält ein Wort der Klage über diese neue Schreibweise. Sprechen sie von der Neumierung auf dem Liniensystem, so drücken sie nur ihre Befrie-

[1] Vgl. oben S. 164.

digung aus gegenüber der Zeit und Mühe in Anspruch nehmenden älteren Übung.

Wie gewissenhaft die Neumatoren der Übergangsperiode zur Diastematie vorgingen, erhellt aufs deutlichste aus den Schwierigkeiten, vor welche wir sie gestellt sehen, als sie die überlieferten Weisen auf einmal fixieren sollten. Eine Menge von Fragen erhoben sich vor ihrem Geiste, die ihnen bis dahin wenig Sorge bereitet hatten. Wir sind daran gewöhnt, unsere musikalischen Vorstellungen in direktem Anschluß an eine sichere Aufzeichnung zu gewinnen. In den ersten Zeiten der Diastematie bedurfte es mühevoller Arbeiten und Experimente, um die Tonlage ausfindig zu machen, in welcher sich die Gesänge so aufzeichnen ließen, wie man sie auszuführen gewohnt war. Da ergab sich oft, daß eine Melodie an einer Stelle sich in der gewöhnlichen Lage ihrer Tonart nicht aufzeichnen ließ. Hier mußte so lange probiert werden, bis die befriedigende Lösung sich einstellte. Darum sind die diastematischen Neumendokumente des 12. und 13. Jahrhunderts so reich an Transpositionen im großen und kleinen; darum verfiel man, um die Gesänge nicht ändern zu müssen, auf allerlei Hilfsmittel, die uns merkwürdig anmuten, weil wir uns nicht leicht in die Situation der ersten Schreiber diastematischer Handschriften hineinversetzen können. Oft würde die Veränderung eines einzigen Tones genügt haben, um alle Bedenken und Schwierigkeiten zu zerstreuen; dazu entschloß man sich jedoch nur selten, und die in den Handschriften der Übergangszeit auffallenden Ungleichheiten sind in ihrer Entstehung meist so offenkundig, daß es gerade mit ihrer Hilfe oft gelingt, die ursprüngliche Lesart wiederherzustellen, die den Neumatoren vorschwebte, die sie aber mit den Mitteln ihrer Schrift nicht zu deutlicher Aufzeichnung bringen konnten. Wenn wirklich hier und da ein Gesang an einer Stelle modifiziert worden wäre, so braucht man das nicht so tragisch zu nehmen; solche »Korrekturen« stammen ja aus einer Zeit, die noch choralisch empfand, sind also echte gregorianische Musik.

Gerade diese Experimente sind geeignet, uns Vertrauen auf die Zuverlässigkeit der Überlieferung einzuflößen; sie sind Zeugen der großen Verehrung, die man den überkommenen Schöpfungen entgegenbrachte. Wir brauchen daher die wenig zahlreichen Trübungen der Tradition nicht tragisch zu nehmen; sie erlauben uns, in die Schreibstube der Notatoren jener interessanten Zeit uns zu begeben, an ihren Beschwerden und Sorgen teilzunehmen. Gerade in dieser Beziehung sind wir ungleich günstiger gestellt als sie. Uns beginnt der gesamte gregorianische Schatz des Mittelalters,

die Praxis aller Kirchen und Jahrhunderte sich zu erschließen: wenn der Klosterschreiber nur eine oder ein paar Handschriften zur Verfügung hatte, sein Urteil sich auf ein geringes Untersuchungsmaterial beschränkte, so sind wir in der Lage, Hunderte von Zeugen der alten Zeit zu befragen, die in großen und kleinen Büchereien auf den Forscher warten, der nach der langen Zeit ihres Schweigens wieder ihr Zeugnis anruft.

In dem Vorwort zu dem unter dem Namen eines Oddo überlieferten Dialogus de Musica[1] aus dem 11. Jahrhundert, welches ursprünglich nicht zu diesem Traktat gehört, da es sich nur in wenigen Handschriften findet und sich ganz in guidonischen Gedanken bewegt, rühmt der Verfasser von sich, es sei ihm vermittelst einer neuen Methode, die er als regularis descriptio, Darstellung der Gesangsweisen auf den regulae, den Notenlinien, beschreibt, gelungen, sogar Knaben innerhalb ein paar Tagen dahin zu bringen, das sie alles vom Blatt ablesen und absingen konnten. Manche Sänger hätten bis dahin mehr wie fünfzig Jahre damit verbracht, die Gesänge sich anzueignen, und zwar ohne Erfolg. Wir haben hier einen Gedankengang, der mehrmals in Guidos Schriften wiederkehrt[2], und ein Argument dafür, daß Guidos Neuerungen vielfach vorgearbeitet war[3]. Der Verfasser bemerkt weiter, daß er im Antiphonar des hl. Gregor fast alles der Regel entsprechend gefunden habe. Nur weniges sei von unerfahrenen Sängern verdorben gewesen; insbesondere habe er in ausgedehnten Gesängen Melodiengänge gefunden, die gegen die Regel sich nach oben und unten ausdehnten. Gemeint sind damit ohne Zweifel Überschreitungen der sogenannten Ambitusregeln, wonach ein jeder Gesang nur innerhalb eines bestimmten Raumes sich zu bewegen hatte. Diese Regeln sind aber nicht ursprünglich und nur einer hypertheoretischen Auffassung der liturgischen Gesangsweisen entsprungen. Der Verfasser bemerkt weiter, er habe diese schadhaften Stellen nicht verbessert, weil der einstimmige Gebrauch aller sie verteidigte. Nur habe er vorkommenden Falles die regelrechte Fassung namhaft gemacht. Wie man sieht, fehlte es damals nicht an solchen, die an gewissen Melodien einiges aus-

[1] Gerbert, scriptores I, 251.

[2] Z. B. zu Beginn der Epistola de ignoto cantu und der Aliae regulae, bei Gerbert II.

[3] Nicht unmöglich wäre es, daß der Verfasser des Dialogus derjenige Oddo ist, der mit Ponthus Teutonicus (und Guido) in Saint-Maur-des-Fossés gewirkt hat, und dessen Gedanken Guido sich dann angeeignet hätte (vgl. oben S. 281).

zusetzen hatten; jedoch war die Überlieferung mächtiger als die Ansicht des einzelnen Lehrers, der seine Regeln gern zur Richtschnur der Praxis gemacht hätte. Zur Annahme einer Trübung der Tradition berechtigt demnach auch diese Stelle nicht.

Man braucht sich nur in die damaligen Verhältnisse hineinzuversetzen, um die Unmöglichkeit einer wesentlichen Umgestaltung der liturgischen Melodien durch die Diastematie einzusehen. Der Neumenschreiber, der den Auftrag erhielt, ein Gesangbuch mit Linien anzufertigen, konnte natürlich nur diejenigen Gesänge aufzeichnen, die er bis dahin mit seinen Mitbrüdern ausgeführt hatte. In der Tat weiß kein einziger Autor von einer Mystifikation zu berichten, die bei diesem Verfahren irgendwo stattgefunden hätte, und der Augenschein genügt, um zu erkennen, daß die Codices mit Linien einfach diejenigen ohne Linien übertragen. Wo hier ein Podatus, ein Climacus, ein Torculus steht, an derselben Stelle steht auch in den liniierten Codices dasselbe Zeichen, eine Tatsache, deren Gewicht keinem entgehen kann.

Nur wenn die Einführung der Diastematie das Werk eines Einzigen wäre, von dem alle späteren Neumenschreiber direkt oder indirekt abhingen, nur dann könnte die Annahme möglich sein, die diastematischen Dokumente stimmten mit den cheironomischen nicht überein. Man hat freilich lange diese Aufstellung vertreten, und insbesondere die ganze spätmittelalterliche Überlieferung des liturgischen Gesanges auf Guidos Antiphonar zurückgeführt. Indessen weisen schon die bisher veröffentlichten Neumendenkmäler eine derartige Auffassung energisch zurück. Die ältesten provenzalischen Punktneumen, in welchen die Diastematie allmählich heranreifte, die ältesten longobardischen Codices, die eine ideale Notenlinie voraussetzen, und andere haben nichts mit Guidos Erfindung zu tun und sich unabhängig von ihm, teilweise sogar *vor* ihm gebildet. Durch den Mangel aller Zutaten, um welche Guido die Diastematie bereichert hat, erweisen sie sich als außerhalb der Entwicklungslinie stehend, die er inaugurierte; sie bilden vielmehr in der Kette der diastematischen Versuche, die ihm vorlagen, und die ihren Beschluß in seinem Vierliniensystem fand, ein notwendiges und organisches Glied. Auch erst nach seinem Tode hat man seine Errungenschaften auf diese Neumen übertragen. Die unleugbare Tatsache, daß alle diastematischen Codices aller Länder der lateinisch-römischen Liturgie unter sich übereinstimmen und denselben Gesang enthalten, macht allein schon die Folgerung unabweisbar, daß sie auch den cheironomischen Codices konform sind. Zudem läßt sich diese Übereinstimmung auch überall da materiell nachweisen,

wo wir überhaupt zu kontrollieren noch in der Lage sind. Es wäre ja ein in der Geschichte unerhörtes Wunder, wenn man überall dieselben neuen Melodien auf das Liniensystem gesetzt oder auch nur die gleichen Änderungen an den bisherigen vorgenommen hätte[1].

Es ist demnach nur gerechtfertigt, wenn wir von den diastematischen Handschriften ausgehen, um die in den cheironomischen vorliegende Urform des liturgischen Gesanges zu studieren. Diesen Weg tadeln heißt, wie die Verhältnisse einmal liegen, auf eine wirkliche Erkenntnis verzichten, denn es ist bis heute nicht gelungen, den Neumen ohne Linien oder liniengemäße Aufzeichnung ihre Geheimnisse abzulauschen, weil uns dasjenige fehlt, was dieselben in alter Zeit ergänzte, der die Cheironomie übende, die melodischen Linien mit der Hand in die Luft zeichnende Dirigent.

Hier muß man sich auch wieder daran erinnern, daß man es nicht überall mit der Adoption des guidonischen Liniensystems eilig genommen hat. Noch nach Guido tauchten Versuche auf, das Linienproblem auf andere Weise zu lösen. Der anonyme Verfasser einer Schrift, Quaestiones in Musica, der Ende des 11. Jahrhunderts schrieb, machte den Vorschlag, nur eine Linie zu ziehen, diese aber je nach der Tonart verschieden zu färben, im Dorischen rot, im Phrygischen grün, im Lydischen gelb, im Mixolydischen purpur, und zwar sollte diese Linie in den plagalen Stücken die Tonika, in den authentischen deren Terz festlegen. Außerdem sollte der Schlüsselbuchstabe zu Beginn jeder Linie stehen. Ein solche Notierung mochte beim theoretischen Unterricht Gewinn bringen; die Praxis wäre mit ihr nur noch komplizierter geworden[2]. Sie beweist

[1] Die Kontinuität der liturgischen Gesangstradition im Mittelalter bis in die neuere Zeit ist in imposanter Weise durch Band II und III der Paléographie musicale dargetan worden, die eine und dieselbe Melodie, wie sie z. B. das Gr. R. *Justus ut palma* bietet, aus mehr wie 200 verschiedenen Handschriften aller Gegenden und Jahrhunderte photographiert. Sie stimmen alle überein. Solchen Beweisen gegenüber sollte über die Einheit des liturgischen Gesanges bis zur Choralrevolution (um 1600) kein Zweifel mehr stattfinden. In kleinerem Maßstabe war der Beweis schon vorher geliefert worden, so von Hermesdorff in den Beilagen zur Trierer Cäcilia (seit 1872), von R. Schlecht, ebenda und in seiner Geschichte der Kirchenmusik (S. 227), und D. Pothier in seiner Broschüre La tradition dans la notation. Unter allen gregorianischen Handschriften sind bisher nur 3 (!) aufgefunden worden, die von der Tradition abweichen. Sie gehören dem 12. und 13. Jahrhundert an und befinden sich die eine in der Vatikanischen Bibliothek, die anderen im Archiv von St. Peter. Vgl. die Paléographie musicale, t. II, p. 4. Sie scheinen die letzten Reste der vorgregorianischen Liturgie zu enthalten, wie D. Andoyer in der Revue de Chant Grégorien, Grenoble, XX, p. 71 ff., wahrscheinlich machte.

[2] Vgl. die Ausgabe des Traktates durch Steglich in den Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, Zweite Folge, X, S. 98 und 178.

aber, daß die Vorzüge des guidonischen Vierliniensystems nicht überall sofort erkannt wurden. An anderen Orten sang man noch im 14. Jahrhundert nach linienlosen Neumen[1], die sanktgallischen Bücher weisen Linien erst im 15. Jahrhundert auf[2], und in Lektionarien erhielten sich die alten Zeichen bis ins 16. Jahrhundert[3]. Es müssen also diese immer noch genügt haben. Die gleichzeitige Existenz diastematischer Neumen, zumal in Frankreich und Italien, und cheironomischer, zumal in den deutschen Kirchen, war ein Bollwerk gegen jede bedeutende Alteration der liturgischen Gesänge, wie sie heute noch ein durchschlagendes Argument für die geschichtliche Tatsache der choralischen Überlieferung ist.

Endlich wird die Zuverlässigkeit der diastematischen Umschriften indirekt dadurch dargetan, daß die in den verschiedenen Gegenden üblichen Neumenformen auch nach der Einführung des Liniensystems nicht ineinander übergingen. Die Neuerung hatte demnach keine Uniformierung der Notation im Gefolge; die italienischen, englischen, französischen u. a. Neumen behielten auch vom 12. Jahrhundert an, welches man als die Zeit der mehr oder weniger allgemeinen Adoption des guidonischen Liniensystems ansehen darf, ihre Sondergestalt. Diese Tatsache wäre unerklärlich, wenn der Einfluß Guidos außer auf die Annahme seiner tonschriftlichen Neuerungen sich auch auf eine in seinen Büchern etwa niedergelegte Sondertradition der Gesänge selbst erstreckt hätte.

Ohne Zweifel ist der Gewinn, den die Errungenschaften Guidos für die Überlieferung bedeutete, für uns größer, als er für die Sänger seiner Zeit war. Für eine pessimistische Auffassung der Vorgänge im 11. und 12. Jahrhundert ist kein genügender Grund vorhanden; die Betrachtung zahlreicher Einzelheiten in den handschriftlichen Dokumenten und der Gesamtlage der Übergangszeit

---

[1] Vgl. oben S. 220 die Zürcherhandschrift; desgl. das Graduale Cod. lat. 6419 der Hof- und Staatsbibliothek München.

[2] Cod. 383 aus dem 13. oder 14. Jahrhundert bildet davon keine Ausnahme, denn derselbe stammt wahrscheinlich aus Italien. Vgl. meine Bemerkungen dazu in der Revue d'histoire et de critique musicale, Paris 1902, juillet.

[3] Vgl. Cod. Ed. III 1, ein Epistolarium, und Cod. Ed. V 2, ein Evangeliarium der Königl. Bibliothek Bamberg, beide aus dem 16. Jahrhundert. Bei nicht genügendem Raume notierte man überhaupt strophische Gesänge nur in der ersten Strophe auf Linien, für die zweite und folgenden Strophen begnügte man sich mit den bloßen Neumen. Vgl. in Cod. St. Peter 16 (saec. XIV-XV) in Karlsruhe die Notierung des Hymnus *Crux fidelis*, p. 119, und des *Salve festa dies*, p. 131; nur die ersten Strophen haben Linien, die folgenden Neumen über eng geschriebenem Text. Siehe auch den Katalog der Karlsruher liturgischen Handschriften von Ehrensberger, S. 19.

von der Cheironomie zur Diastematie führt zu dem Resultat, daß wir in den Dokumenten mit Linienaufzeichnung dieselben Weisen besitzen wie in den cheironomischen.

Von einem allgemeineren Standpunkte aus betrachtet erscheint die Einführung des Liniensystems als eine der wichtigsten Tatsachen der mittelalterlichen Kunst, ja der gesamten Musikgeschichte. Bis auf Guido blieb die lateinische Welt dem Orient tributär. Die Notenlinie zerschnitt die Verbindung zwischen den Notierungen des Ostens und Westens. Die liturgische Musik der Orientalen hat das Prinzip der linienlosen Neumenschrift niemals aufgegeben. Die Griechen und Armenier schreiben noch heute echte Neumen. Während aber der Osten in seinen Gesängen und ihrer Aufzeichnung die alten Pfade konservativ weiterging, schickte sich der Westen in Tonschrift und musikalischer Kunst selbst kühn zu neuen Eroberungen an. Von da an gehen orientalische und okzidentalische Kirchenmusik ihre eigenen Wege. Die rechte Bedeutung gewinnt diese Spaltung, wenn man sie mit der kirchlichen Entwicklung der Christenheit zusammenhält. Um dieselbe Zeit, wo Guido starb, trat die verhängnisvolle Spaltung ein, welche die griechische Kirche für immer von Rom und der lateinischen Kirche trennte, 1054, das Schisma zwischen Osten und Westen. Vereinte bis dahin eine lebendige Gemeinschaft beide Kirchen, deren Frucht auch die Liturgie und der Kirchengesang immer wieder genossen, so hörte das brüderliche Verhältnis nunmehr auf, und bis heute ist es nicht gelungen, die Kluft zu überbrücken. Guidos Reformen bezeugen also in ihrer Art und in einer speziellen Disziplin den Bruch des Ostens mit dem Westen, der sich längst vorbereitet hatte, aber zu seiner Zeit definitiv wurde. Das Jahr 1050 stellt demnach die Scheidewand her nicht nur im Kirchenleben, sondern auch im kirchlichen Gesang.

Seit Guido verliert die orientalische liturgische Musik an Bedeutung für die Gesamtkirche; die lateinische ist selbständig geworden und bedarf des Orients nicht mehr. Die Geschichte der Musik, der kirchlichen wie der weltlichen, vollzieht sich in ihren wichtigen Phasen von nun an im Westen. Der Osten zehrt von den aufgehäuften Gütern weiter, die freilich bis zur Gegenwart arg zusammengeschmolzen sind, und beginnt in unserer Zeit, die unbestreitbare Superiorität der künstlerischen Leistungen des Abendlandes anzuerkennen.

XIV. Kapitel.

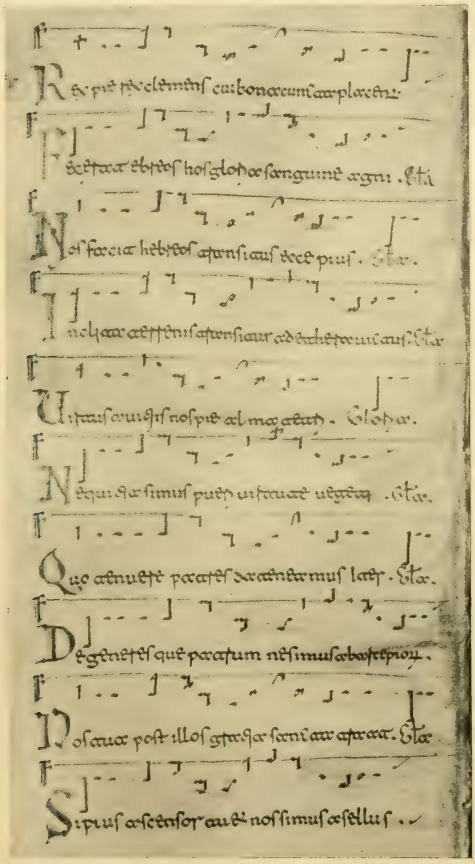
Die Neumenschrift im späteren Mittelalter.

Die Einführung der Diastematie ist überall so vonstatten gegangen, daß die bisher üblichen cheironomischen Zeichen einfach auf das Liniensystem gestellt wurden. Das neue Stadium der Neumenschrift erscheint demnach als eine organische Weiterbildung und hatte ursprünglich keinerlei Umwälzungen in der Form der Neumen im Gefolge. Kein einziger Neumentypus ist direkt infolge der Diastematie verschwunden. Wenn seit dem 12. Jahrhundert die Neumenformen der verschiedenen Gegenden sich näherten und allmählich die beiden Typen sich herausbildeten, welche die Choralschrift während des späteren Mittelalters und der Neuzeit charakterisieren, der lateinische und der gotische, so ist diese Wandlung das Resultat anderer Verhältnisse.

Die einzige unmittelbare Wirkung der Diastematie, die sich bei allen Neumentypen beobachten läßt, ist eine gewisse Verdickung der Zeichen. Die zarten Striche der Neumen zumal wären ohne sie auf dem Liniensystem nur wenig hervorgetreten; zog man sie etwas kräftiger, so verschwand die Möglichkeit einer undeutlichen Aufzeichnung. Diese Wandlung läßt sich an allen Neumentypen beobachten. Im Zusammenhang damit steht eine andere Modifikation, der aber vorgearbeitet worden war. In den cheironomisch geschriebenen Neumen ruhte die Bedeutung der Zeichen mehr in der Richtung der nach oben oder nach unten gehenden Striche. Wurden sie auf die Linien gestellt, so waren Zweifel nicht ausgeschlossen darüber, welcher Ton eigentlich gemeint war, und Aufzeichnungen, welche den Akzentneumen die ursprünglich dünnen und zart verlaufenden Striche ließen, waren sehr unpraktisch[1]. Man mußte sich dazu bequemen, an den Stellen des Liniensystems, wo der gemeinte Ton seinen Platz hatte, die Feder energischer und breiter anzusetzen. Damit lokalisierte sich die Bedeutung z. B. der Virga auf das obere Ende des Striches, der nunmehr mit einem Punkte abschloß. Diese Entwicklung betraf lediglich die Aufzeichnung, nicht den Inhalt und die Bedeutung der Zeichen.

[1] Vgl. z. B. Cod. Fragm. 1 der Stiftsbibliothek Einsiedeln, bei Schubiger, l. c., Monumenta VII.

In **Italien** nahmen die longobardischen Akzentneumen das Liniensystem am frühesten an. Die folgende Probe vermag das älteste Stadium italischer Neumen auf dem Liniensystem zu verdeutlichen.

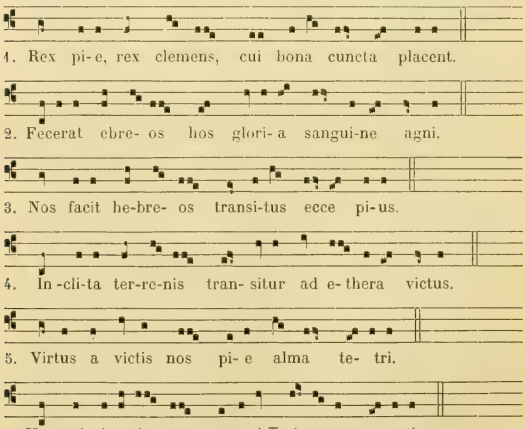


Aus Cod. lat. Regin. 334 der Vatikanischen Bibl.
Fol. 63 v. 11.—12. Jahrhundert.

Der Schreiber hat die Neumen auf drei Linien gesetzt, von denen die *F*-Linie rot, die *C*-Linie gelb, die dritte farblos ist. Auf unserer Reproduktion ist die *F*-Linie deutlich erkennbar, die *C*-Linie ist nur dann gezogen, wenn der Ton *C* in der Melodie vorkommt; ein gelber Strich geht dann durch die Neume hindurch; vgl. in der ersten Zeile die letzte Silbe von *clemens*, *cui* und die letzte Silbe von *cuncta*. Sonst ist noch die *D*-Linie vorhanden. Als Schlüsselbuchstaben sind *F* und *C* verwendet, in unserem Beispiele nur *F*. Auch der Custos ist fast überall vermerkt.

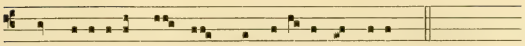
Aufgezeichnet sind auf den zehn Systemen vorliegender Seite ebensoviele Verse des Prozessionsgesanges *Gloria laus* vom Palmsonntag, die in den ältesten Handschriften als »Versus Thietolfi« bezeichnet sind[1]. Freilich ist die heutige liturgische Verwendung dieser Versus eine andere. Die heutige Liturgie schließt mit demjenigen Vers ab, der in der ersten Zeile unserer Seite steht: *Rex pie* usw. Man hat also später von den Distichen nur mehr die ersten sechs beibehalten, die anderen gestrichen[2]. Nach jedem Vers ist die Wiederholung des ersten Distichon *Gloria laus* durch die Anfangsneumen mit oder ohne Text angezeigt.

In moderner Übertragung haben die Verse folgende Fassung:

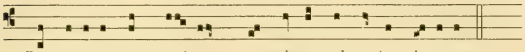


[1] Z. B. Cod. 339 St. Gallen, S. 64 der Ausgabe der Paléographie musicale, t. I.

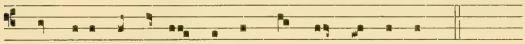
[2] Schon die erwähnte sanktgallische Handschrift hat die spätere und heutige Fassung.



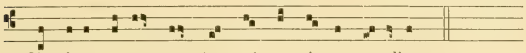
7. Quo tenu-e-re pa- tres, da tene- amus i-ter.



8. De-genere sque pa-trum ne simus ab arte pi- orum.



9. Nos tu-a post il-los gra- ti- a sancta tra- hat.



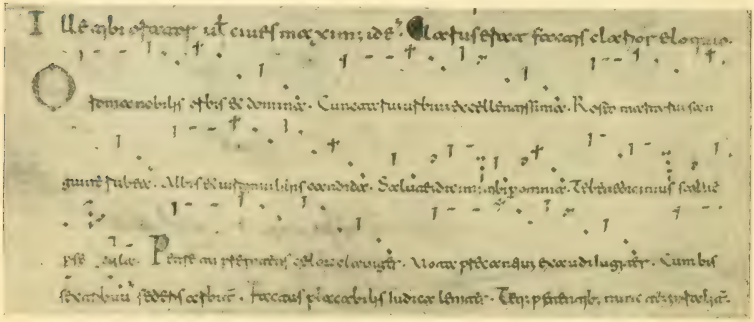
10. Si pi- us ascen-sor tu et nos si-mus a-sellus.

Nach dieser Übertragung bedarf es zum Verständnis der Neumen nur mehr der folgenden Bemerkungen: Zeichen für den einzelnen Ton sind die beiden Formen der Virga und das Punctum. Die Virga steht, wenn das vorhergehende Zeichen einen tieferen Ton angibt, (z. B. zweite Zeile, erste Silbe von *gloria*) und am Zeilenanfang, wenn der folgende Ton tiefer liegt (vgl. dritte Zeile u. a.). Die Virga jacens und das Punctum unterscheiden sich genau so wie in der Handschrift von Montecasino, von der S. 267 eine Probe mitgeteilt ist; das Punctum steht nur, wenn der vorhergehende Ton höher liegt, die Jacens, wenn die Hand des Schreibers auf derselben Höhe liegen bleiben kann. Freilich sind beide nicht mehr scharf unterschieden; sie gehen fast ineinander über; vgl. z. B. das zweite und dritte Zeichen der ersten, dritten Zeile u. a.

Der Podatus hat entweder die rechtwinklige Form oder neigt den zweiten Strich und den abschließenden Punkt nach rechts; vgl. in der zweiten Zeile die erste Silbe von *Fecerat* und *ebreos*, sowie das Zeichen auf *hos*. Der rechtwinklige Podatus steht, wenn die auf ihn folgende Note auf derselben Höhe bleibt, der oben nach rechts geneigte, wenn sie höher liegt. In letzterem Falle macht die Hand des Schreibers die aufwärtsstrebende Bewegung der melodischen Linie mit. Ebenso unterscheiden sich die zwei Formen der Flexa; die rechtwinklige (z. B. erste Zeile, erstes Zeichen von *clemens*) steht, wenn der vorhergehende Ton höher oder der gleiche ist wie der Anfangston der Flexa, die mehr gerundete Form dagegen, wenn der vorhergehende Ton tiefer liegt (vgl. erste Zeile, zweites Zeichen von *bona*). In der Übertragung in moderne Choralschrift sind beide Arten des Podatus und der Flexa auseinandergehalten.

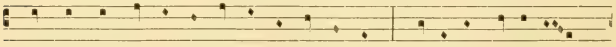
Außer den genannten Neumen kommen noch ihre liqueszierenden Formen vor, die liqueszierende Virga (erstes Zeichen der ersten Zeile), der liqueszierende Podatus (*rex* in der ersten Zeile), das liqueszierende Punctum (erstes Zeichen von *agni* in der zweiten Zeile). Weiter steht die Bistropha (erste Zeile auf *cui*), die auch liquesziert (erste Zeile, erstes Zeichen von *cuncta*). Endlich ist noch der Pes quassus zu nennen (erste Zeile, zweites Zeichen von *cuncta*) und die Bistropha flexa (erste Zeile, zweites Zeichen von *clemens*), die ebenfalls liquesziert (zweite Zeile, erstes Zeichen von *sanguine*).

Das folgende Faksimile longobardisch-beneventaner Neumierung aus späterer Zeit unterscheidet die Neumen nach denselben graphischen Grundsätzen.

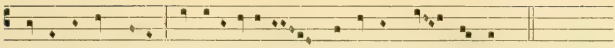


Aus Cod. vatic. 3227 der Vatikanischen Bibl. s. XIII.

Linien fehlen, die Neumierung ist aber vollkommen diastematisch. In moderner Choralschrift wäre diese Singweise, die Melodie eines Pilgerhymnus zur ewigen Stadt, also zu übertragen:



1. O Ro- ma no- bi- lis or- bis et do- mi- na. 5. Sa- lu- tem di- cimus
2. Cuncta- rum ur- bi- um ex- cel- len- tis- si- ma.
3. Ro- se- o mar- ty- rum sanguine ru- be- a.
4. Al- bis et vir- gi- num li- li- is can- di- da.



Wo über dem Text ein + steht, hat die Neumierung das liquescierende Zeichen. Die Art, wie Virga, Virga jacens und Punctum miteinander abwechseln, zwingt zum Schlusse, daß in dieser und ähnlichen syllabischen Notierungen eine rhythmische Unterscheidung der Neumenelemente nicht mehr vorgenommen ist[1].

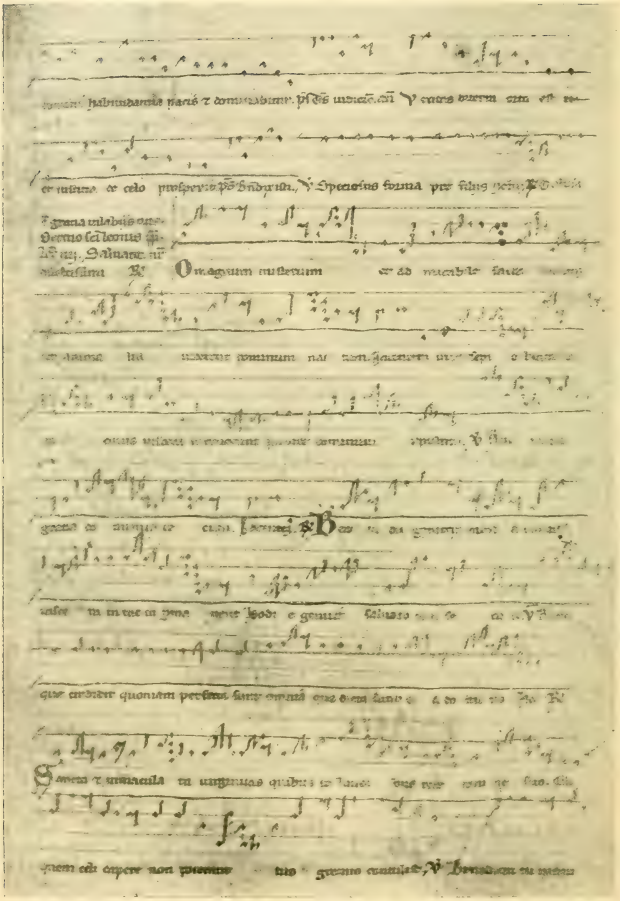
Die weiteren Schicksale der longobardischen Neumen unter der Einwirkung des Liniensystems lassen sich an folgendem Beispiele beobachten (s. S. 306).

Diese Handschrift beansprucht unser Interesse besonders deshalb, weil sie nachweisbar[2] in Rom und zwar zum Gebrauche der päpstlichen Kapelle hergestellt worden ist. In ihr liegt uns demnach die Notierung der päpstlichen Sänger aus den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts vor.

Die Gesänge sind auf ein System von vier Linien geschrieben, von denen die *F*-Linie rot, die *c*-Linie gelb ist; die beiden anderen sind schwarz. Am Anfang der Zeile steht an Stelle des Schlüsselbuchstabens vor der *F*-Linie der schräge Strich, den wir in dieser Funktion schon kennen (vgl. S. 287), am Ende der Custos. Bemerkenswert ist in der Neumierung schon das Punctum, das zuweilen, wenn die Hand des Schreibers von unten kommt, einen kleinen Strich an der linken Seite besitzt, der lediglich die Schreibweise und Federstellung bei diesem Zeichen deutlich macht: rhythmischen Sinn hat er nicht. Diese Punktform gehört zu den Eigenheiten der longobardischen Neumen des 13. Jahrhunderts. Die Virga ist viel dicker gezogen, und zwar von oben nach unten. Die beiden Formen des Podatus und der Flexa, die im vorletzten Beispiel auffielen, begegnen uns hier in derselben Anwendung. Endlich ist

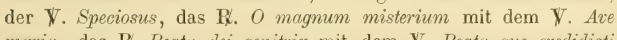
[1] Über diesen Pilgerhymnus, der seit Baini lange für eine Komposition des 7. Jahrhunderts gegolten hat, vgl. das Kirchenmusikalische Jahrbuch XXII, 1909, S. 1 ff.

[2] Das außerordentlich wertvolle Dokument, ein Antiphonarium secundum consuetudinem curiae Romanae, um 1230 geschrieben, ist nach seiner liturgischen Seite ausführlich gewürdigt worden von Dr. Felder O. M. Cap. Die liturgischen Reimoffizien auf die hl. Franziskus und Antonius. Freiburg, Schweiz 1904, S. 77 ff. Ebenda ist als Beilage das ganze Franziskusoffizium der Handschrift in Faksimile und einer von mir verfaßten Übertragung in moderne Choralschrift herausgegeben. Heute befindet sich das Buch im Besitze des Münchener Franziskanerklosters.

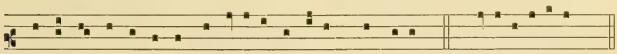


Aus dem Münchener Franziskaner-Brevier.
Anfang des 13. Jahrhunderts.

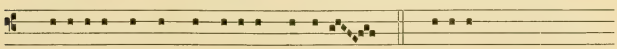
noch die Neigung des Schreibers hervorzuheben, die übrigens wieder nur der graphischen Bequemlichkeit nachgeht, zusammengesetzte Figuren möglichst in einem Zuge niederzuschreiben, ohne dabei die Feder absetzen zu müssen; vgl. die vierte Zeile, wo die letzte Silbe von *animalia* einen Scandicus postbipunctis hat, an den sich ein Climacus mit drei Punkten und eine Flexa strophica anschließt. Der Climacus wie die Flexa sind in einem Zug den vorhergehenden Zeichen so angefügt, daß das zweite Punctum des Anfangsscandicus mit dem ersten Striche des Climacus zu einem neuen Pes wird, und das letzte Punctum des Climacus mit der Flexa strophica zu einem Torculus strophicus. Dies Verfahren beherrscht die Neumierung des vorliegenden und anderer Dokumente seit dem 12. Jahrhundert ganz und gar. Der Climacus beginnt nicht selten mit einer Verdopplung der ersten Note, vgl. dritte Zeile, erstes Zeichen von *sacramentum*: diese Schreibung bezeugt in ihrer Art, daß die Virga, die ja sonst den Climacus eröffnet, den Wert eines doppelten Punktes besitzt, einer Longa. Endlich fällt das häufige Zusatzpunctum auf, sowohl als Zeichen der Liqueszenz[1], wie des Oriscus. Alle anderen Eigenheiten werden durch die folgende Übertragung der ersten Hälfte der Seite, bis zum ℟. *Beata es*, von selbst erklärt. Die erste Zeile beginnt mit dem Schluß der Ant. *Orietur in diebus* der 2. Nokturn von Weihnachten; es folgt die Ant. *Veritas de terra*, der ℣. *Speciosus*, das ℟. *O magnum misterium* mit dem ℣. *Ave maria*, das ℟. *Beata dei genitrix* mit dem ℣. *Beata que credidisti* und das ℟. *Sancta et immaculata* mit dem Anfang des ℣. *Benedicta tu.*



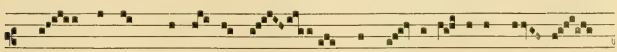
domi-ni habundanti-a pacis et dominabitur. *Ps.* De-us iudici-um *Ant.* Veritas



de terra orta est et iusti-ti-a de celo prospexit. *Ps.* Benedixisti.

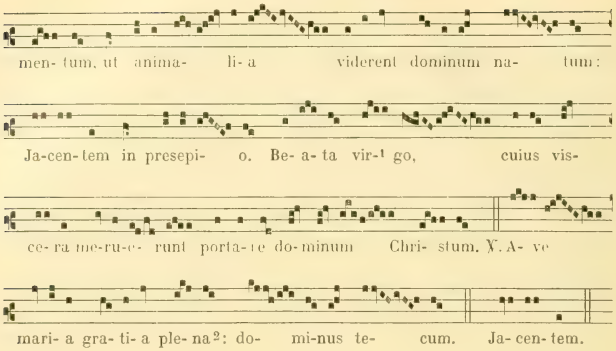


℣. Speci- osus forma pre fi-li- is hominum. ℟. Diffusa.



℟. O magnum miste- ri- um, et admi-ra- bi-le sa- cra-

[1] Vgl. oben S. 133, Anmerkung 2.


men- tum, ut anima- li- a viderent dominum na- tum:
Ja-cen- tem in presepi- o. Be- a- ta vir-[1] go, cuius vis-
ce- ra me-ru-e- runt porta- re do- minum Chri- stum. ℣. A- ve
mari- a gra- ti- a ple- na[2]: do- mi-nus te- cum. Ja- cen- tem.

Neben der longobardischen Schrift finden wir zumal im Norden Italiens eine Punktschrift in diastematischen Dokumenten verwendet. Das Zeichen für die Einzelnote ist immer der einfache Punkt, und die Gruppenzeichen lassen sich als verbundene Punkte auffassen. Hier ein Beispiel dieser Diastematie (s. S. 309).

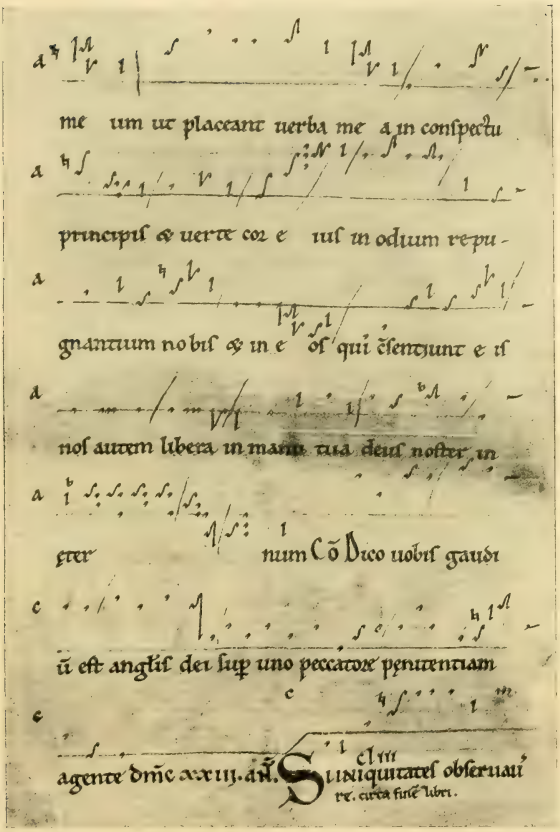
Die Tonzeichen dieser Handschrift stehen auf dem guidonischen Liniensystem; die *F*-Linie ist rot, die *c*-Linie gelb, die anderen sind ins Pergament geritzt, ohne besondere Farbe. Schlüsselbuchstaben sind *F*, *c*, aber auch *a*, wie vorliegendes Faksimile zeigt. Der Custos steht regelmäßig am Ende der Zeilen. Bemerkenswert sind noch die Zeichen ♮ und ♭ innerhalb des Liniensystems und die zahlreichen schräg und gerade in die Linien hineingezeichneten Striche, die zuweilen die Zuteilung der Neumen zu den entsprechenden Silben, in den meisten Fällen jedoch die Abschnitte der Melodie deutlichmachen sollen. Aus letzterem Grunde stehen sie auch innerhalb des Melisma von *eternum* in der fünften Zeile.

Wichtiger aber erscheint die Form der Zeichen, die einen Bruch mit dem akzentischen System darstellt. Daß als Einzelzeichen nur mehr der Punkt auftritt, will nicht viel besagen, belehren uns doch die longobardischen Neumen, daß bei der Notierung syllabischer Partien rhythmische Rücksichten nicht obwalten. War einmal die Tonhöhe durch die Stellung der Zeichen auf dem Liniensystem

---

[1] Die Zeichen von *vir-* sind nicht mehr ganz zu erkennen.

[2] Durch Versehen des Schreibers fehlt das Wort *plena*; die dazugehörigen Neumen sind jedoch vorhanden.



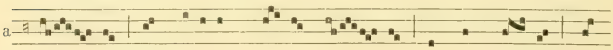
Aus einem Karthäusergraduale des Antiquars Jacques Rosenthal in München[1].

12. Jahrhundert.

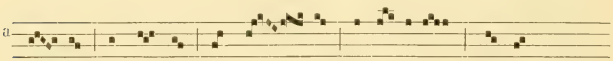
[1] Ist eine schon herangezogene Handschrift; vgl. z. B. S. 129.

fixiert, so verlor eine verschiedene Schreibung hoher und tiefer Töne ihre Berechtigung. Nicht anders verhalten sich ja die provenzalischen Neumen. Eine folgenschwere Neuerung betrifft aber die Schreibung der Gruppenzeichen. Gleich auf der ersten Silbe unseres Faksimiles *me-* würde die Verbindung von Flexa, Torculus und Porrectus in alter Zeit als Flexa + Pes subtripunctis resupinus geschrieben worden sein, ebenso die gleiche Verbindung auf der ersten Silbe von *mea* in derselben Zeile und von *eos* in der dritten Zeile. Hier liegt eine rhythmische Veränderung vor. Weiter haben alle Gruppenzeichen nur mehr eine einzige Form und setzen sich aus denselben Elementen zusammen, aus Punkten, die der bequemen Schreibung halber in der Regel durch Striche verbunden sind. Eine derartige Notierung bezeugt den Verfall der alten Rhythmik und verleitet zu einem Vortrage, der keine rhythmischen Unterschiede macht.

Das Faksimile enthält den Schluß des Off. *Recordare mei* und die Com. *Dico vobis* vom 22. Sonntag nach Pfingsten, sowie die rubrizistische Anzeige des Intr. *Si iniquitates* vom folgenden Sonntag. Bei der unmittelbaren Verständlichkeit dieser Notierung genügt eine Übertragung der zwei ersten Zeilen in moderne Schrift:

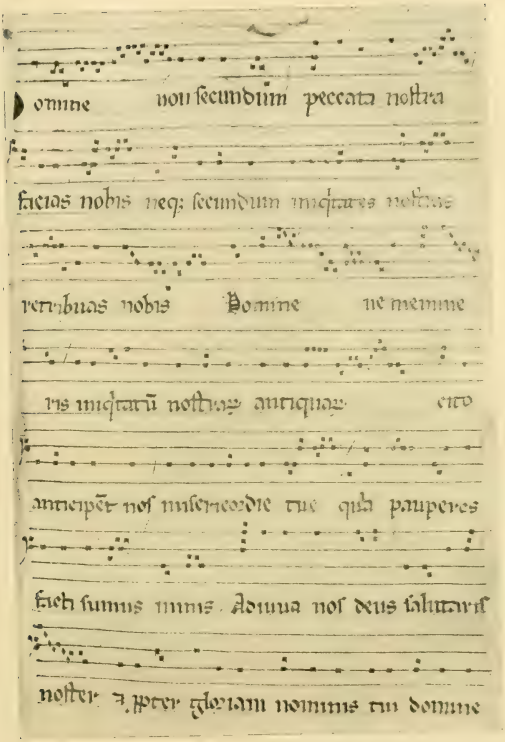


me- um, ut place-ant [ver-ba me- a in con-spec- tu prin-



ci- pis, et ver- te cor e- ius in o- di-um re- pug-

Dieselbe Handschrift enthält den Traktus *Domine non secundum* in einer Neumenform von späterer Hand eingetragen, die sehr lehrreich ist. Sie zeigt nämlich die Richtung an, in welcher sich die Punktneumen in Italien seit dem 13. Jahrhundert entwickelten. Der tiefere Grund für die Umwandlung der Zeichen liegt wohl in dem neuen Schreibwerkzeuge. Verwendete man nämlich eine Feder, die nur eckige Figuren zeichnet, so erhielten alle Punkte von selbst die quadratische Form. Die Quadratnote ist demnach in Italien aus Punktneumen hervorgegangen, und zwar beginnt sie in die italischen Codices im 13. Jahrhundert einzudringen, um im Verlaufe des 14. Jahrhunderts die Alleinherrschaft an sich zu reißen.



Aus derselben Handschrift; Eintrag des 13.-14. Jahrhunderts.

Diese Notierung besteht aus lauter quadratischen Punkten, wie sie sich bei senkrechter Haltung der Feder von selbst ergeben. Dabei besteht die Neigung, steigende Gruppen vertikal übereinander von unten nach oben zu zeichnen, eine Eigentümlichkeit, die in den cheironomischen wie in den aquitanischen Punktneumen vorgebildet ist. Nur beim Climacus und ähnlichen Figuren erhalten die absteigenden Punkte zuweilen, nicht immer, die Form des Rhombus; vgl. dritte Zeile am Ende und letzte Zeile am Anfang. Wichtig ist für diese Phase der Neumen der Verzicht auf die liques-

zierenden Zeichen, die fehlen oder in gewöhnliche Noten erstarrt sind. Die Auffassung des Guido von diesen Zeichen (vgl. S. 133) ist demnach hier zum vollständigen Siege gelangt. Damit ist ein interessantes Ornament fallen gelassen, welches in der früheren Aussprache des Lateinischen seine Berechtigung besaß. In Italien kam man seit dem 13. Jahrhundert offenbar von der eigenen Behandlung der Doppelvokale und -konsonanten beim Gesange ab und verfuhr mit ihnen wie mit den einfachen Lauten. Aber auch die Hakenneumen des Oriscus, der Apostropha, des Salicus, des Quilisma sind sämtlich in normale Töne umgewandelt. Mehr noch beweist die Vergröberung der Schrift im allgemeinen, welche die ursprünglich überall beobachtete Gruppierung der Zeichen allmählich aufhebt und, zumal in melismatischen Gängen, Punkt an Punkt reiht, ohne sie sichtlich zu den traditionellen Figuren des Podatus, der Clivis usw. zu verbinden, daß wir mitten in einer Entwicklung stehen, welche die Überlieferung des liturgischen Gesanges ungünstig beeinflußte. Man beachte endlich das Fehlen des Custos am Ende der Zeilen, sowie die zahlreichen Trennungsstriche, die freilich, wie im vorigen Beispiel, späterer Zusatz sind.

Das Schwinden der rhythmischen Unterscheidungen der alten Choralzeit hat uns bereits beschäftigt. Die vorliegende quadratische Notierung belehrt uns, daß es auf dem einmal eingeschlagenen Wege kein Zurück mehr gab und der Verfall der ursprünglichen Rhythmik unaufhaltsam war. Was die Punktschrift begonnen, vollendete die Quadratschrift, die Beseitigung der rhythmischen Differenzierungen der Neumen, die offenbar in der Praxis längst vernachlässigt worden war. Auch die Bequemlichkeit der Schreiber zog die äußere Form und die Verbindung der Zeichen in Mitleidenschaft und ließ die Sorgfalt nicht mehr ahnen, mit der eine frühere Zeit die Werte der Longa und Brevis, sowie ihre mannigfachen Verbindungen auseinandergehalten hatte.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts sind die longobardischen und die anderen Neumentypen in Italien außer Gebrauch gekommen. Nur die der ambrosianischen Liturgie ergebene Kirche von Mailand vermochte eine eigene Art der Punktschrift zu bewahren, die bis auf die Gegenwart die charakteristische Notation der ambrosianischen Gesangbücher bildet[1]. Im Kampfe zwischen der longobardischen

[1] In dieser Schrift sind auch die Ausgaben mailändischen liturgischen Gesanges gedruckt, die vor einigen Jahren auf Befehl des Erzbischofs Kard. Ferrari ediert wurden, z. B. das dreibändige Antiphonarium Ambrosianum, Mailand 1898. Ebenso Gli Inni del Breviario Ambrosiano, corredati delle melodie liturgiche dal Canon. Garbagnati. Milano, libreria premiata religiosa, G. Palma.

und der Quadratschrift haben zwei Momente den Ausschlag gegeben und den Sieg der letzteren entschieden; die Einwirkungen des in Frankreich blühenden Dicantus, der sich von Anfang an daselbst die Quadratnote gefügig gemacht hatte, und die Annahme der Quadratschrift durch die Franziskaner[1], welche seit dem 13. Jahrhundert überall ihre Niederlassungen besaßen und die Entwicklung auch des Offiziums so bedeutsam beeinflußt haben[2].

Das folgende Faksimile (s. S. 314) stammt aus einem Franziskaner-Graduale, welches um 1400 in Italien geschrieben wurde.

Die Quadratnoten stehen auf einem System von vier schwarzen Linien. An ihre Spitze sind die Schlüssel gestellt, von denen nur mehr *c* und *F* vorkommen. Der *c*-Schlüssel erinnert noch an seine Buchstabenform, vgl. die beiden letzten Zeilen; der *F*-Schlüssel besteht aus Punkten, die auf zwei benachbarte Linien gesetzt und links durch einen senkrechten Strich miteinander verbunden sind. Der Custos schließt jede Zeile ab. Pause- und Gliederungsstriche fehlen.

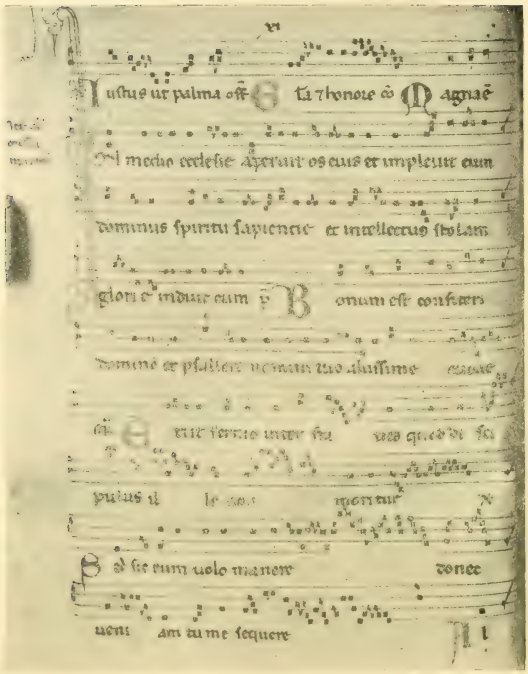
Die Darstellung absteigender Tonverbindungen im Climacus und seinen Zusammensetzungen erinnert an das vorige Dokument. Dazu verrät die Handschrift eine wenn auch nicht absichtliche, so doch bei der absoluten Gleichheit aller Tonzeichen unvermeidliche Nachlässigkeit der Wiedergabe der Gruppen. Das geschärfte Auge erkennt sogar wichtige Verstöße gegen die Überlieferung in der Fassung der Gesänge.

Doch war im 15. Jahrhundert die Dekadenz in Italien durchaus

---

[1] Diese bisher unbeachtet gebliebene Tätigkeit der Franziskaner ist durch Raoul von Tongern († 1401) bezeugt. Wir erfahren von ihm, daß Papst Nicolaus III. (1277—1280) alle alten Antiphonarien, Gradualien, Missalien und anderen liturgischen Bücher, zusammen gegen 50, aus den Kirchen Roms entfernen ließ und an ihrer Stelle die Bücher der Franziskaner einführte. Daher seien alle Bücher, die man in Rom anträfe, neue und franziskanische. Auch die alten Musiknoten (forma notularum in cantu antiqua), wie sie damals auch bei den Alemannen und Ambrosianern üblich waren, habe er mit vielen anderen liturgischen Observanzen aus der Stadt verbannt. Dieser merkwürdigen Maßregel wird es zuzuschreiben sein, daß verhältnismäßig nur sehr wenige römische liturgische Bücher mit Neumen auf uns gekommen sind. Die neue Notenform kann nur die quadratische gewesen sein. Also Radulphus decanus Tungrensis de canonum observantia Propos. XXII. Bibl. max. Patr. lat. 26, p. 314.

[2] Vgl. Band I, S. 129.



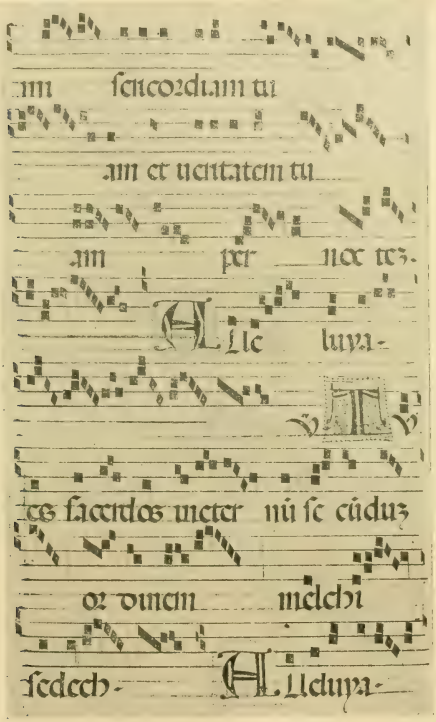
Aus dem Graduale L. Rosenthal, Kat. 102 Nr. 1289[1].

nicht allgemein. Das folgende Faksimile einer Notierung aus dem 15. Jahrhundert erfüllt alle Anforderungen, die man billigerweise an die Deutlichkeit der Aufzeichnung im allgemeinen und Disposition und Gruppierung der Melismen stellen kann. Es beginnt mit dem Schluß des R. Grad. *Justus ut palma* und schließt mit dem Anfang des All. V. *Inveni David.*

Diese Handschrift gehört zu der Klasse der seit dem 14. Jahrhundert so beliebten Chorbücher in großem Folioformat, die man

[1] Die Freundlichkeit des Besitzers ermöglichte mir ein eingehendes Studium des interessanten Dokumentes.

auf einem eigenen Pulte so aufstellen konnte, daß sie mehreren Sängern zu gleicher Zeit als Gesangbuch dienten. Alle Linien sind schwarz. Schlüssel sind nur mehr die aus den alten Buchstaben *F* und *c* herausgebildeten, bis heute verwendeten Zeichen. Sieht man von den zahlreichen Trennungsstrichen ab, die z. B. in der fünften Zeile hinter jeder größeren Gruppe gesetzt sind, sowie einer



Aus einem Graduale der Stadtbibl. Arrezzo.
Graduale 1476[1].

[1] Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 57.

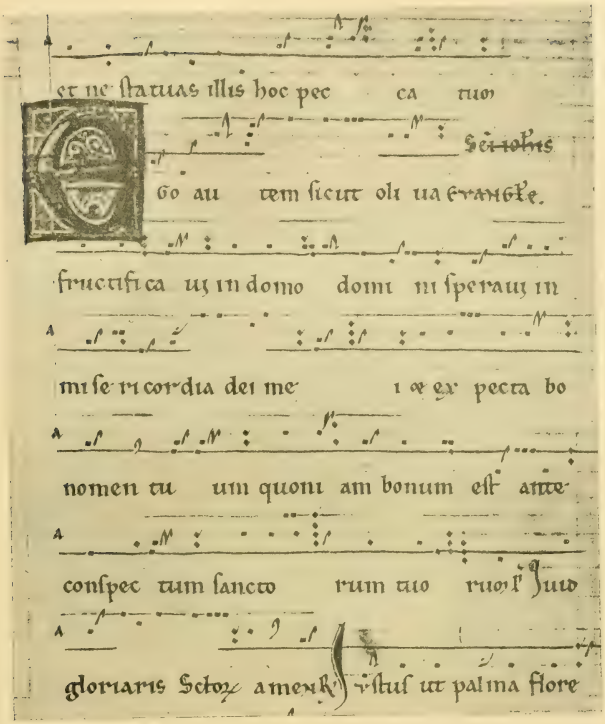
Kürzung des Melisma am Ende des ℣. *Tu es sacerdos* in der letzten Zeile, so ist die Schrift nicht nur schön, deutlich, sondern auch ziemlich traditionell gehalten. Die Einzelnote ist immer eine *Nota caudata*, wie wir sie jetzt nennen wollen, die direkte Nachwirkung der Virga; das Punctum hat quadratische oder rhombenhafte Form, je nachdem es sich in steigenden oder fallenden Gruppen findet, dies sogar in einfachen Figuren, wie beim Podatus, Scandicus und Climacus. Das quadratische Punctum ist der Nachfolger der Virga jacens, das rhombenförmige der des Neumenpunctum. Die Gruppenzeichen haben immer nur eine und dieselbe Form. Der von oben quer nach unten gezogene Mittelstrich des Porrectus und seiner Zusammensetzungen trägt viel zur Schärfe des Bildes der Linien bei. Sogar der Cephalicus fehlt nicht; er steht in der zweiten Zeile auf *et*. Doch hat er eine nicht traditionelle Form, vielmehr diejenige der Plica descendens in der Musica mensurata (vgl. oben S. 134). Vieles an dieser spätmittelalterlichen Quadratschrift muß man, wie schon bemerkt, auf die Rechnung der damals geläufigen Haltung des nur eckige Figuren hervorbringenden Schreibwerkzeuges setzen; die quadratische Form der Einzelnote, wie die auf die Spitze gestellten Rhomben, die Querstriche des Porrectus und die Striche der anderen zusammengesetzten Neumen.

Im übrigen erkennt man an vorliegender Probe, daß der Schreiber zuerst die mit der melodischen Aufzeichnung zu versehende Partie des Pergamentes durch lauter gleichmäßig abstehende Linien in parallele Streifen zerlegte. Vier Linien wurden dann für das Liniensystem und zwei für den Text in Anspruch genommen. Jedoch war dies Verfahren nicht allgemein.

In **Frankreich** teilten sich zur Zeit der Annahme des Liniensystems drei Neumentypen in die Herrschaft, die aquitanischen, die Metzer und die gewöhnlichen französischen Akzentneumen. Sie erwiesen sich alle drei einer Verbindung mit dem Liniensystem fähig, und die Neumenschreiber bemächtigen sich seiner in kurzer Zeit, so daß vom Ende des 12. Jahrhunderts an nur mehr ausnahmsweise Handschriften ohne das Vierliniensystem hergestellt wurden.

Bei den aquitanisch-provenzalischen Neumen war die Neuerung leicht durchzuführen, da, wie wir sahen, schon die ältesten Denkmäler dieses Typus diastematisch geordnet waren. Man brauchte nur die von Anfang an ideell vorhandenen Notenlinien dem Auge sichtbar zu machen.

Das Faksimile von S. 317 schließt in der ersten Zeile die Com. *Video coelos* vom hl. Stephanus ab und bringt Intr. *Ego autem* und den Anfang des Gr. ℟. *Justus ut palma* vom hl. Johannes Ev.



Aus einem Graduale von Arles in Marseille[1].
12. Jahrhundert.

Die aquitanischen Neumen haben sich beim Übergang auf das Liniensystem wenig verändert; nur eine Neigung zur quadratischen Punktform ist zu beobachten. Im übrigen vergleiche man den Podatus auf beiden Silben von *Ego*, die Clivis auf der letzten von *oliva*, den Scandicus auf der ersten Silbe von *autem*, den Climacus in der dritten Zeile auf der dritten Silbe von *fructificavi*, den Torculus auf der ersten Silbe von *autem* in der zweiten Zeile,

[1] Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 90.

der sich aus Punctum und Clivis zusammensetzt, den Porrectus ebenda auf der zweiten Silbe von *oliva*. Bi- und Tristropha sind mehrmals vorhanden, ebenso liqueszierende Zeichen; der Cephalicus in der fünften Zeile auf *nomen*, der Epiphonus in der vierten Zeile auf der vierten Silbe von *misericordia*. Der Salicus ist durch den Scandicus ersetzt; das Quilisma findet sich in der fünften Zeile auf der zweiten Silbe von *quoniam* in der Form des Quilisma postbipuncte. Man konnte es hier wohl auch als Franculus bezeichnen.

Die Neumen stehen auf dem Liniensystem Guidos, *F*-Linie rot, *c*-Linie gelb, die anderen schwarz. Als Schlüsselbuchstabe ist *a* gesetzt und die Zeile durch den Custos abgeschlossen. Schwierigkeiten bietet das Verständnis dieser Aufzeichnung in keiner Weise.

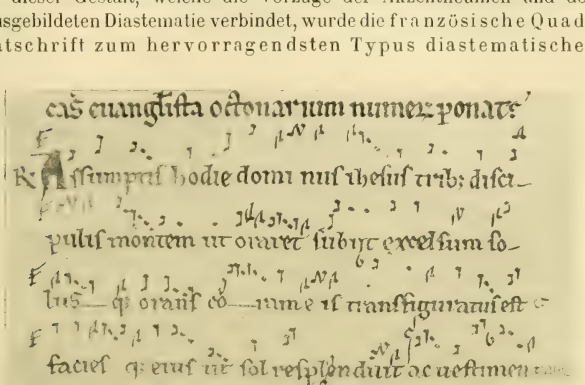
Die weitere Entwicklung näherte die aquitanischen Punktneumen der Quadratschrift; ja man könnte auch die italienischen Punktneumen als eine Weiterbildung der aquitanischen auffassen. Wie bereits bemerkt, waren die aquitanischen Neumen auch in Spanien seit der Adoption des römisch-gregorianischen Ritus zu Hause.

Die französischen Akzentneumen gaben unter dem Einfluß des Liniensystems ihre zarten Striche bald auf und nahmen dickere Züge an.

Die in Paris geschriebene Handschrift, aus welcher die folgende Seite eine Probe bietet, benutzt ein System von drei oder vier Linien; als Schlüssel stehen *F* und *C*. Dagegen fehlt der Custos.

Die Neumenfiguren sind unschwer zu erkennen. Virga und Punctum stehen als Einzelnote, die Virga immer bei relativ höherem, das Punctum bei relativ tieferem Tone. Die Unterscheidung ist ganz streng durchgeführt. Der Pes steht z. B. in der ersten Zeile dreimal auf dem ersten Worte *Assumptis*; das drittemal ist er ein Pes subtripunctis. Die Flexa steht auf der zweiten und dritten Silbe von *dominus* in derselben Zeile; der Torculus am Ende der Zeile, der Porrectus in der zweiten Zeile auf der letzten Silbe von *excelsum*, der Scandicus am Ende der dritten Zeile auf *est*; die beiden ersten Punkte sind zu einem Podatus zusammengeschrieben. Der Climacus ist häufig, zumal in Zusammensetzungen. Salicus und Quilisma sind verschwunden, die liqueszierenden Formen seltener geworden. Den Epiphonus vergleiche man in der fünften Zeile als letztes Zeichen der ersten Silbe von *eius*: er hat hier die Form einer umgekehrten Virga; den Cephalicus entdeckt man bei näherem Zusehen in der vierten Zeile auf der zweiten Silbe von *resplendüt*. Sogar der Oriscus ist vorhanden; vgl. in der dritten Zeile den Punkt hinter der Virga auf der ersten Silbe von *coram*, in der fünften Zeile auf der zweiten Silbe von *facta* und in der sechsten Zeile auf der zweiten Silbe von *autem*.

In dieser Quadratschrift sind die diastematischen Neumendokumente Nordfrankreichs und Englands seit dem Ende des 12. Jahrhunderts abgefaßt. Im 13. Jahrhundert nahmen ihre Punkte die quadratische Form in noch energischerer Ausprägung an, und in dieser Gestalt, welche die Vorzüge der Akzentneumen und der ausgebildeten Diastematie verbindet, wurde die französische Quadratschrift zum hervorragendsten Typus diastematischer

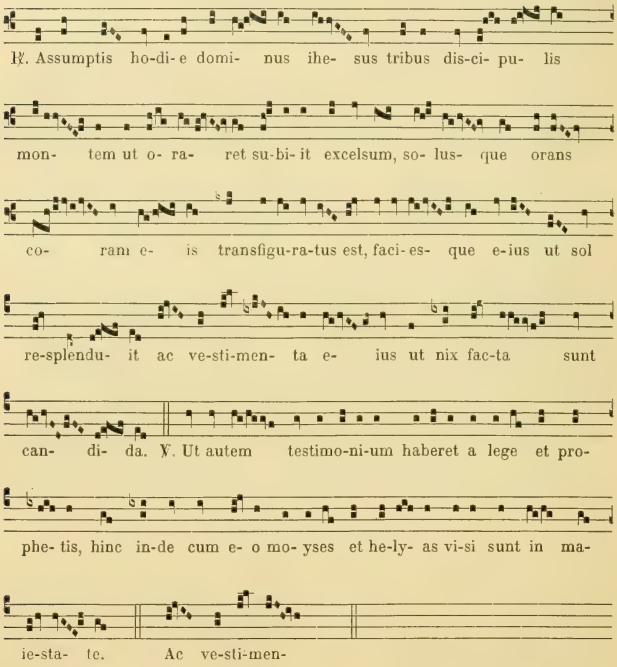


Aus Cod. Regin. 529 der Vatikanischen Bibl.
12. Jahrhundert.

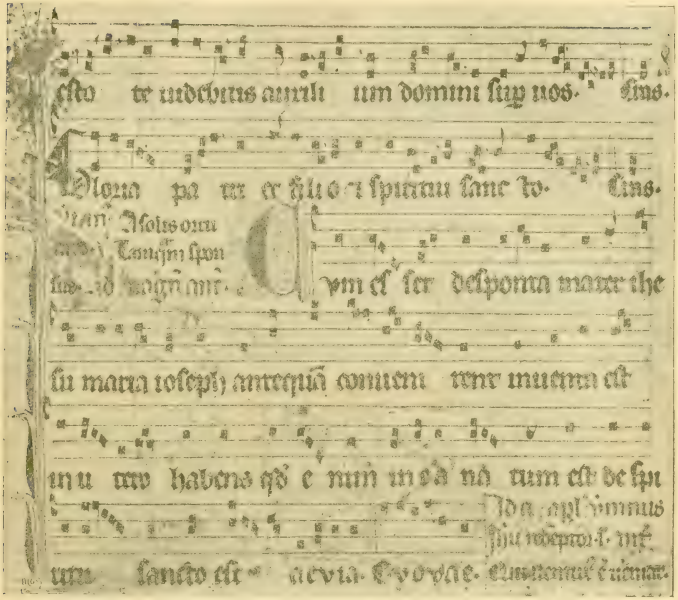
Neumenschrift für die lateinischen Länder. In Paris gelangten die Quadratnoten im 13. Jahrhundert zur unbestrittenen Herrschaft; die Meister des Discantus zogen sie in ihre Dienste, und mit der neuen Musikgattung verpflanzten sich zugleich die Quadratnoten, so daß sie in allen romanischen Ländern für die Beispiele der theoretischen Schriften Verwendung fanden. Wie schon hervorgehoben wurde, war auch die Entwicklung der Dinge in Italien dem Siege der Quadratnoten sehr förderlich.

Im 14. Jahrhundert gab England seine eigene Schrifttradition zugunsten der französischen endgültig auf. Eine Beeinflussung von seiten der gotischen Schrift war bei der örtlichen Entfernung der Pflegestätten derselben eine Unmöglichkeit; um so energischer wirkte seit langem die Praxis des nördlichen Frankreich.

Stellt man das ℟ *Assumptis hodie* von der Verklärung Christi des vorliegenden Faksimile in heutiger traditioneller Schrift dar, so wird man eine Verschiedenheit der Aufzeichnung kaum innewerden.



Vom 14. Jahrhundert an wurden die quadratischen Formen dieser französischen oder, wie man allgemein sagen darf, der lateinischen Choralschrift noch dicker, ohne indessen die Deutlichkeit einzubüßen.

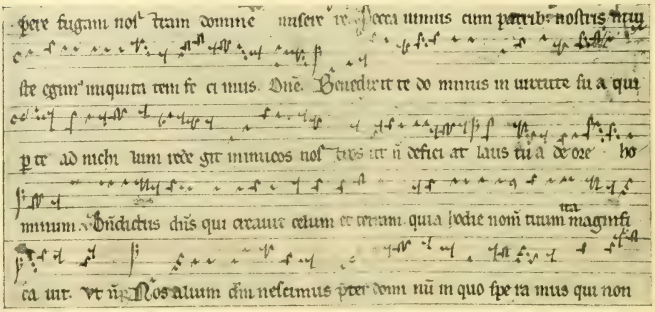


Fragment eines französischen Antiphonars in meinem Besitz.
Aus dem 14.—15. Jahrhundert.

Das vorliegende Faksimile bietet einige Stücke aus dem Offizium von Weihnachten und stellt das letzte Stadium der Choralschrift in Frankreich dar, wie es sich bis in die neuere Zeit und die Gegenwart zur Darstellung der alten Singweisen erhalten hat. Die Flexa, der Podatus und die größeren Figuren haben dieselbe Form wie in den italischen Quadratnoten. Die liqueszierenden Zeichen sind nicht selten; vgl. den Cephalicus in der ersten Zeile über der ersten Silbe von *auxilium*, den Epiphonus ebenda über der zweiten Silbe von *super*, den Scandicus liquescens in der dritten Zeile über der zweiten Silbe von *esset*. Die Flexa strophica steht in der vierten Zeile über der ersten Silbe von *convenirent*. Das Quilisma ist, wie überhaupt aus der Quadratschrift, so auch hier verschwunden.

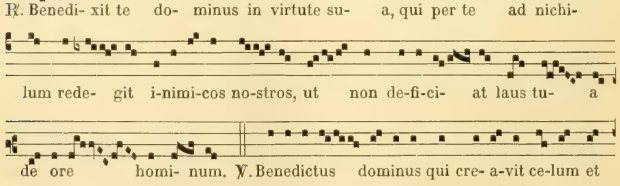
Die dritte Neumenspezies, die in den französischen diastema-

tischen Codices des späteren Mittelalters vielfache Verwendung fand, sind die Metzer Neumen.

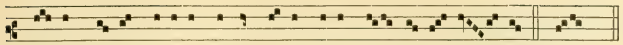


Aus einem Fragment eines Antiphonars in meinem Besitz. 13. Jahrhundert.

Die Neumen stehen auf einem System von vier schwarzen Linien. Schlüssel sind *c* und *F*. Es fehlt jedoch der Custos am Ende der Zeile, wie in sehr vielen Dokumenten gerade dieser Neumen. Die Gruppenzeichen sind vorhanden, auch die liqueszierenden Neumen; dagegen fehlen Ornamente wie das Quilisma, der Salicus. In keiner Hinsicht entfernt sich demnach vorliegende Aufzeichnung von dem uns schon bekannten Typus Metzer Neumen. Das ℟. *Benedixit,* welches zu den sogenannten *Responsoria de Judith*[1] gehört, läßt sich in moderne Choralschrift also übertragen:



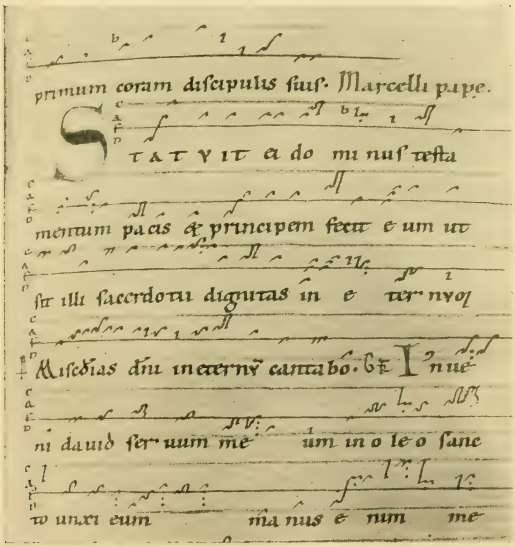
[1] Vgl. auch Cod. St. Gallen 391, p. 215 der Ausgabe der Paléographie musicale, serie II, t. I. Über diese Responsoria vgl. Bd. I, S. 140.



ter-ram, qui-a hodi- e nomen tu-um i-ta ma-gni- fi- ca- vit. Ut.

Die ältesten deutschen Denkmäler liturgischer Tonschrift mit Linien stammen aus dem 12. Jahrhundert, und zwar heben sich von Anfang an die drei Richtungen scharf voneinander ab, in deren Verfolgung und Ausbau die Choralschreiber Deutschlands bis zum Ausgange des Mittelalters tätig waren. Die eine stellt die Metzer Punktneumen auf das Liniensystem, die andere übernimmt die französische Quadratschrift, die dritte verbindet die cheironomischen deutschen Akzentneumen mit den vier Linien und geht bald, wie diese, in den gotischen Typus über. Dieser gewann die größte Verbreitung und muß vom 13. Jahrhundert an als der spezifisch deutsche angesehen werden.

Als Probe von Metzer Neumen mag die folgende dienen:



Aus Cod. 807 der Universitätsbibl. Graz.
12. Jahrhundert.

Das Faksimile enthält den Schluß der Com. *Dicit dominus* vom 2. Sonntag nach Epiphanie und die ersten Stücke der Messe des heiligen Marcellus.

Die Notation dieses aus Süddeutschland stammenden hochwichtigen, vielleicht des wichtigsten Dokumentes für das Studium der deutschen Choralüberlieferung des 12. Jahrhunderts ist sehr lehrreich. Jede der vier Linien hat ihren Schlüsselbuchstaben, dazu ist die *c*-Linie durch gelbe, die *F*-Linie durch rote Farbe ausgezeichnet; die Färbung tritt auch ein, wenn die betreffenden Töne in den Zwischenräumen vorkommen, wie man in der fünften und sechsten Zeile beim tiefen *C* bemerken kann. Der Custos dagegen ist nicht vorhanden.

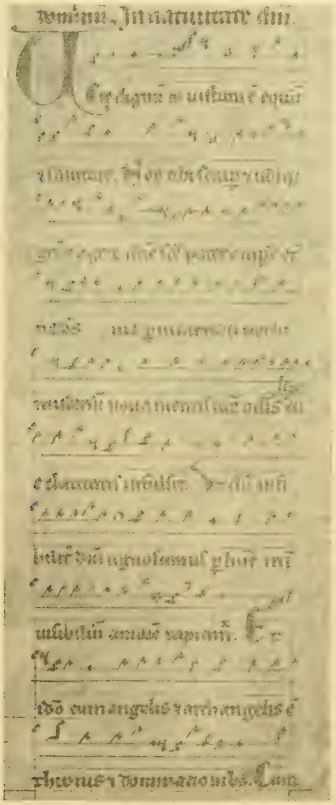
Einzelzeichen ist immer die Virga. Die Gruppenzeichen haben die Formen der früher behandelten Metzer Neumen, und zwar sind sie mit großer Sorgfalt behandelt. Gleich das erste Zeichen der ersten Zeile ist ein Podatus. Die Flexa verbindet in energischem, daher dickerem Zuge die beiden Tonstufen; vgl. das zweite und dritte Zeichen von *discipulis*. Der Torculus (zweite Zeile, vorletztes Zeichen), der Porrectus (vierte Zeile, zweites Zeichen der ersten Silbe von *eternum*), der Climacus (siebente Zeile, erstes Zeichen von *eum*) sind leicht erkennbar. Der Scandicus kommt in zwei Gestalten vor; entweder setzt er die drei einzelnen Virgae von unten nach oben in nach rechts geneigter Richtung übereinander (dritte Zeile, erstes Zeichen) oder zieht zwei derselben zu einem Pes zusammen. Das letztere tritt namentlich ein, wenn der Scandicus ein größeres Intervall enthält und die Einheit des Zeichens und die Zusammengehörigkeit der drei Virgen in der Schrift nicht mehr hervortreten würde (zweite Zeile, erstes Zeichen, wo die beiden ersten Töne des Scandicus um eine Quinte voneinander entfernt sind). Sind die drei Virgae des Scandicus in einem Zuge geschrieben, ohne die Feder abzusetzen, so steht er, wie ich durch Vergleich mit älteren Codices feststellte, immer für das Quilisma; vgl. sechste Zeile, zweites Zeichen, innerhalb eines zusammengesetzten Zeichens auf der ersten Silbe von *meum*, das aus Flexa und Quilisma posttripuncte resupinum besteht. Der mittlere, dem Quilisma entsprechende Punkt hebt sich nur wenig aus seiner Umgebung heraus.

Von den Zierzeichen sind weiter vorhanden der Cephalicus (fünfte Zeile, erstes Zeichen von *Inveni*), der Torculus liquescens (sechste Zeile, erstes Zeichen von *ssrvum*), der Climacus liquescens oder Ancus (letztes Zeichen derselben Zeile), die Bistropha (vierte Zeile, erstes Zeichen), die Tristropha (fünfte Zeile, über der zweiten Silbe von *cantabo*); der Pressus erscheint auf vorliegender Seite nur in

Zusammensetzungen (zweite Zeile, über der zweiten Silbe von *dominus*, Clivis und Pressus; siebente Zeile, erstes Zeichen von *enim*, ein Pes pressus).

Im ganzen bedeutet vorliegende Schrift ein interessantes Stadium deutscher liturgischer Notierung, das mit großer Reinheit der melodischen und rhythmischen Überlieferung eine hervorragende Klarheit und Deutlichkeit des Bildes vereinigt.

Das folgende Faksimile bildet die zweite Kolonne des fol. 147 r



Aus Cod. 153 F der Trierer Dombibl. 13.—14. Jahrhundert.

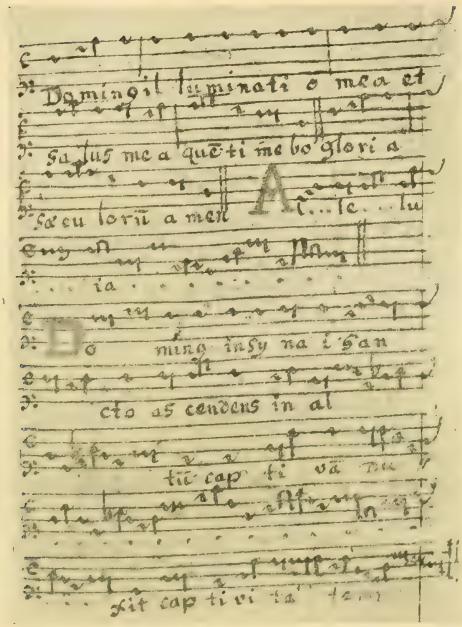
eines aus Hildesheim stammenden Missale plenarium nach, ist also geeignet, die Entwicklung der Metzer Schrift in Norddeutschland zu veranschaulichen. Notiert ist der Anfang der Praefation der Weihnachtsmesse. Die Schriftzüge sind eckiger und spitzer als im vorigen Beispiel, gleichen darin auch den anderen Vertretern der Metzer Neumen mehr. Außer der gewöhnlichen Virga kommt eine Variante vor; vgl. erste Zeile über *est*, achte Zeile über der zweiten Silbe von *rapiamur*. Sie verdankt ihre Entstehung im Grunde nur einem anderen Federansatz; die gewöhnliche Virga ist von unten nach oben gezogen und schließt mit dem dicken Punkte ab; beim zweiten Zeichen ist die Feder oben angesetzt und endet mit dem Strich nach unten. An die alte Virga erinnert sie auch dadurch, daß sie nur für den höheren Ton gebraucht wird. Von Ziernoten sind verwendet der Epiphonus (auf der zweiten Silbe von *justum* in der ersten Zeile) und der Cephalicus (vierte Zeile, auf der ersten Silbe von *verbi*, sowie siebente Zeile, auf der ersten Silbe von *cognoscimus*). Die anderen Zeichen sind die bekannten.

Das Liniensystem besteht aus vier Linien, mit einem Schlüssel, aber zwei bunten Linien, *c* gelb und *F* rot. Es fehlt wieder der Custos.

Seit dem 14. Jahrhundert erlitten die Metzer Neumen in Deutschand das Schicksal der alten cheironomischen; sie begannen zu zerfallen. Die Gruppenzeichen wurden unförmig und offenbaren zuweilen eine Tendenz zur Auflösung in Einzelzeichen. Sie nähern sich endlich den gotischen Formen, in die sie schließlich ganz aufgehen, wie das folgende Faksimile zeigt (s. S. 327).

Das Faksimile beginnt mit dem ℣. zum Intr. *Exaudi domine* und enthält noch das All. ℣. *Dominus in syna.* Den vier schwarzen Linien sind *c* und *F* vorgezeichnet; der Custos steht am Ende aller Zeilen.

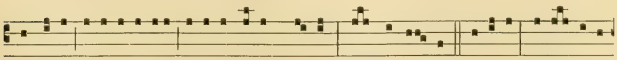
Der Verfall der Notierung gibt sich hier in mancher Weise kund. Podatus und Torculus stellen vielfach die Elemente, aus denen sie bestehen, nebeneinander, ohne daß dabei ihre graphische Einheit besonders in die Augen fällt; vgl. den Podatus über der zweiten Silbe von *domino* in der ersten Zeile, über der ersten Silbe von *salus* in der zweiten Zeile, den Torculus über der zweiten Silbe von *saeculorum* in der dritten Zeile. Für die Flüchtigkeit des Schreibers legen auch die Trennungsstriche Zeugnis ab, die hier ursprünglich sind; einige wenigstens sind ungeschickt gesetzt, so hinter *illuminatio* in der ersten Zeile; desgleichen die Anpassung der psalmodischen Formel an den Text und endlich die Zerlegung

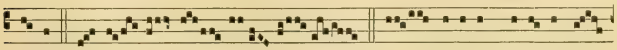


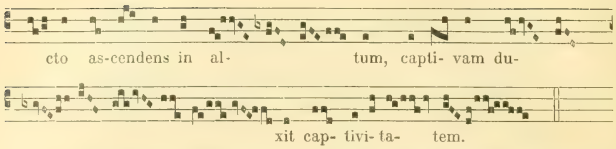
Aus Cod. 1655 der Universitätsbibl. Graz.
14.—15. Jahrhundert.

des Pes subbipunctis am Ende der sechsten und Anfang der siebenten Zeile.

In moderne Choralschrift übertragen lauten diese Stücke folgendermaßen:







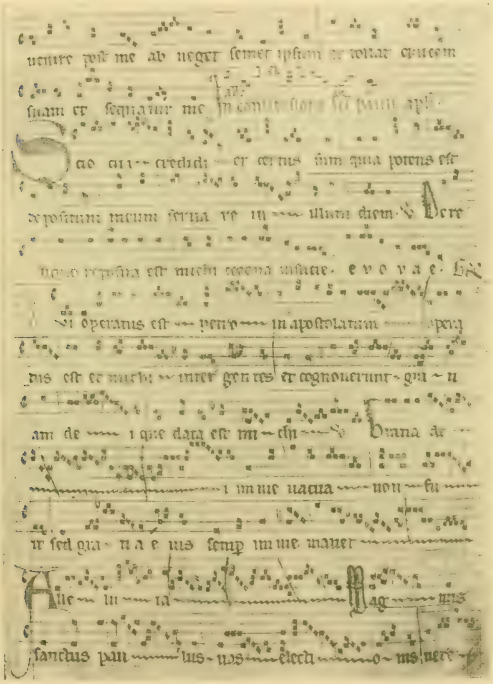
Im allgemeinen besaß der Metzer Neumentypus in Deutschland eine große Zähigkeit und Widerstandskraft.

Die Quadratnoten treffen wir zumal in Süddeutschland an, aber auch da fast nur in Kirchen von Ordensgemeinschaften, die direkt oder zeitweilig ausländischem Einfluß ausgesetzt waren. In den Zisterzienser- und Dominikanerklöstern verpflanzten die Choralbücherschreiber zugleich mit der Fassung der Melodien den Typus der Normalbücher, die in Frankreich hergestellt worden waren. Alle Handschriften der Predigerbrüder gehen auf den liturgischen Codex zurück, der auf Betreiben mehrerer Generalkapitel um das Jahr 1250 in Paris verfaßt wurde, das Correctorium Fr. Humberti de Romans. Dasselbe ist noch erhalten und zeigt die französische Quadratschrift in scharfer Ausprägung. Das Normalbuch der Zisterzienser wurde schon im 12. Jahrhundert verfaßt, enthält demnach die französischen Akzentneumen in dem Stadium, welches der Quadratform unmittelbar vorausging. In diesem Neumentypus sind auch die ältesten Abschriften davon aufgeschrieben, so die Codices der Zisterzienser-Abteien Fille-Dieu und Maigrauge bei Freiburg in der Schweiz aus dem 12.—13. Jahrhundert, aber auch die Bücher der Abtei Alderbach, zumal Codd. 2541 und 2542 in der Hof- und Staatsbibliothek München; im 13. Jahrhundert nahmen auch manche Zisterzienserbücher die Quadratform an. Diese Entwicklung läßt sich leicht an den zahlreichen Codices der genannten Bibliothek verfolgen. Man vgl. z. B. die Codd. lat. 17013 (Graduale des 13. Jahrhunderts), 23064 (Graduale aus dem 14. Jahrhundert), beide aus Scheftlarn, und die Gradualien Codd. lat. 2901 und 23287 (aus dem 14. Jahrhundert) aus dem Dominikanerinnenkloster Altenhochenau. Andere zisterziensische Bücher nähern sich dem gotischen Neumentypus, wie z. B. diejenigen der Abtei Pairis im Elsaß, Codd. 441, 442 und 445 ff. der Stadtbibliothek Colmar[1].

Selbst in St. Gallen zogen die Quadratnoten ein, allerdings sehr spät; ein Beispiel dafür liefert Cod. 529 aus dem 16. Jahrhundert.

[1] Eine Probe dieser Notierung vgl. in Dr. Weinmanns Ausgabe des Hymnarium Parisiense (Veröffentlichungen der Greg. Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz, Heft II).

Doch handelt es sich bei dieser Handschrift und bei anderen derselben Art um Ausnahmen. In Einsiedeln dagegen haben die ältesten Codices mit Linien lateinische Neumen, so die Bücher des Abtes Johann von Schwanden[1]. Wir müssen daraus schließen, daß die Anregung zur Einführung des Liniensystems in Einsiedeln aus Frankreich oder Italien kam. Da die Quadratschrift in den verschiedenen Ländern wenig variierte, so genügt es, für ihre Verwendung in den deutschen Kirchen ein Beispiel zu geben.

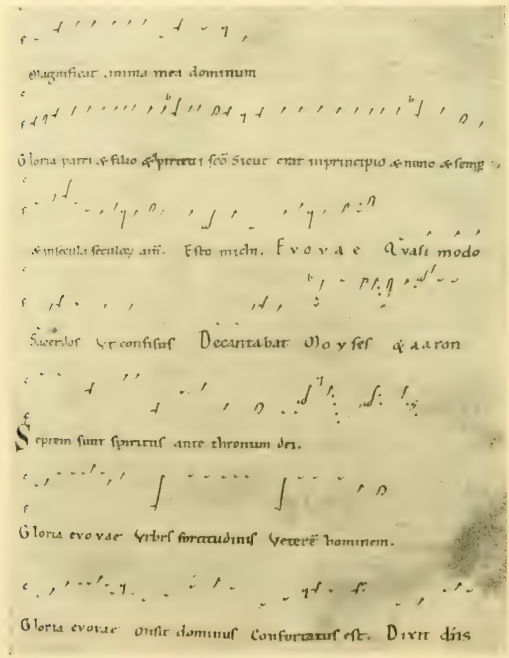


Aus einem Zisterzienser Graduale von Lichtenthal bei Baden-Baden, jetzt in der Eichstätter Dombibliothek. 14. Jahrhundert.

[1] Vgl. oben S. 285.

Diese Notierung enthält den Schluß der Com. *Qui vult* und Stücke der Messe der Conversio S. Pauli apostoli.

Das Liniensystem besteht aus vier schwarzen Linien, mit einem Schlüssel und Custos. Bemerkenswertes bietet die Aufzeichnung wenig. Die Punkte des Scandicus sind senkrecht übereinandergeschrieben wie beim Podatus; von Ornamentzeichen sind nur mehr der Epiphonus, Cephalicus und ihre Zusammensetzungen vorhanden. Die nicht ursprünglichen Trennungsstriche geben die Ruhepunkte an und sind zumal in den Melismen charakteristisch für den Vortrag des ausgehenden Mittelalters. Der Jubilus des All. ℣. *Magnus sanctus* in der vorletzten Zeile ist durch Striche



Aus dem Münchener Tonar, Cod. lat. 14965a.
12. Jahrhundert.

geradezu zerschnitten und in seine Elemente aufgelöst. Man muß damals, und zahlreiche andere Codices derselben Zeit bezeugen dasselbe, wenigstens für die romanischen Länder, fast nach jeder noch so kleinen Gruppe eine Pause gemacht haben, zum Schaden des Flusses und des Zusammenhanges der melodischen Linien.

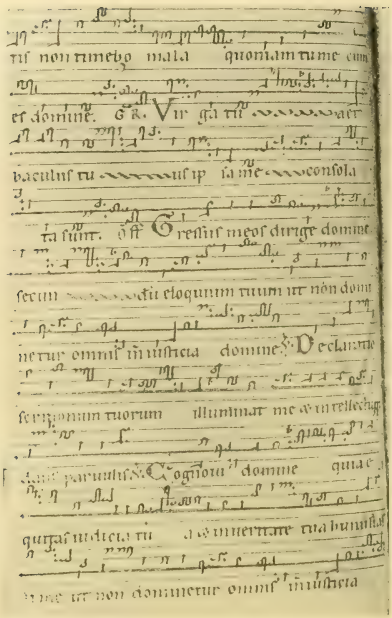
Mehr Beachtung erheischen die deutschen Akzentneumen, in welchen bei weitem die meisten liturgischen Gesangbücher deutschen Ursprunges seit dem 12. Jahrhundert aufgezeichnet sind (s. S. 330).

Das System besteht hier aus vier schwarzen Linien, Schlüssel sind *F* und *c*. Die allgemeine Haltung der Schriftzüge ist energischer und gedrungener als bei den ältesten alemannischen cheironomischen Neumen, offenbar eine Folge der Lokalisierung der Zeichen auf den bestimmten diastematischen Platz. Am meisten macht sich diese Eigenschaft bei der Virga geltend, die von oben nach unten gezogen ist und mit energischem Federansatz beginnt. Virga jacens und Punctum sind unterschieden; jene hat die etwas breitere Form, die hier wie ein nach oben geöffneter Haken aussieht; dieses hat, wie im Climacus, immer die spitze, runde Punktform; vgl. die fünfte Zeile, drittletzte Gruppe. Der Pes hat die uns schon bekannte, fast rechtwinklige Form, die Flexa dagegen hat sowohl die eckige (vgl. erste Zeile, zweite Silbe von *dominum*) wie die gerundete (vgl. zweites Zeichen der zweiten Zeile, auf der zweiten Silbe von *gloria*). Die Zierzeichen sind reichlich vorhanden; der Cephalicus (vgl. zweite Zeile, erstes Zeichen von *sancto*), das Quilisma (vgl. vierte Zeile am Ende), der Oriscus (vgl. fünfte Zeile am Ende), der Pes pressus (vgl. siebente Zeile, auf *est*).

Einen Schritt weiter in dieser Richtung macht die Notierung der folgenden Handschrift (s. S. 332).

Diese Phase der deutschen Neumenschrift bedeutet die unmittelbare Verbindung des deutschen, zumal sanktgallischen cheironomischen Neumentypus mit dem Liniensystem des Guido von Arezzo. Von den vier Linien sind zwei schwarz, die *F*-Linie ist rot, die *c*-Linie gelb. Schlüssel sind hier merkwürdigerweise keine gesetzt; die Färbung der Linien machte sie entbehrlich. Nur zu Beginn der *F*-Linie steht der kleine schwarze Strich oder Punkt. Der Custos ist nicht gesetzt, ebensowenig Trennungs- oder Pausezeichen.

Die Striche sind hier dicker und folgen den Wandlungen der deutschen Neumen, die S. 217 ff. festgestellt wurden. Als Einzelzeichen ist fast ausschließlich die Virga gesetzt. In den deutschen Kirchen hat man demnach in dieser Beziehung aus der Diastematie eine andere Konsequenz gezogen als in den lateinischen.



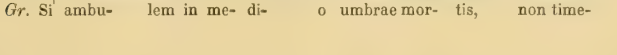
Aus Codex Bohn der Trierer Stadtbibliothek[1].
13. Jahrhundert.

Hier einigte man sich vom 12. Jahrhundert an allmählich auf das Punctum als die Normalnote für den alleinstehenden Ton; die Schreiber in den Gegenden östlich vom Rheine nahmen dafür die Virga an. Die Flexa kommt hier nur in der gerundeten Form vor; vgl. das zweite Zeichen der ersten Zeile und dasjenige über der ersten Silbe von *timebo*. Der Podatus dagegen kennt neben der runden die eckige Form; vgl. die eckige in der ersten Zeile über *non*, die runde in dem Pes subtripunctis der letzten Silbe von *timebo*. Der runde Podatus wird auch für den Epiphonus gesetzt, vgl. über dem Wort *ut* in der fünften und der letzten Zeile. Zu bemerken sind Verbindungen mehrerer Neumen, die in einem Zuge ohne Absatz

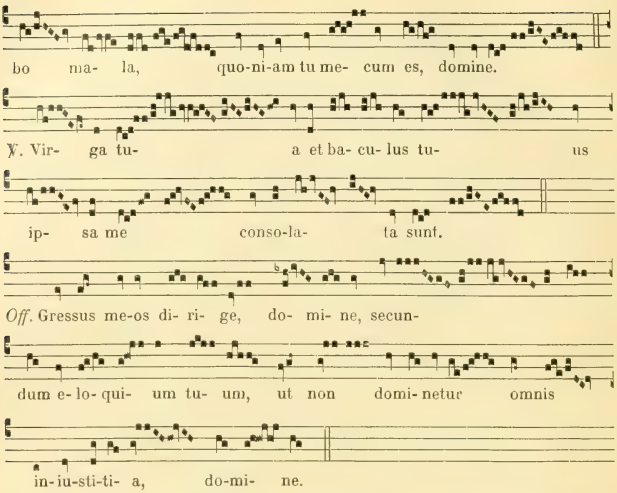
[1] Vgl. S. 129, Anm. 3.

der Feder gezeichnet sind, wie in der ersten Zeile auf der letzten Silbe von *mala* der Torculus und die Flexa pressa, zu Beginn der zweiten Zeile die Flexa und der Porrectus. In früheren Dokumenten sind die einzelnen Gruppenzeichen besser unterschieden. Noch charakteristischer für dieses Stadium deutscher Neumen sind jedoch die zahlreichen Zierzeichen, in einfachen wie in zusammengesetzten Figuren. Während in Italien und links vom Rheine um das Jahr 1200 die Ornamente fast gänzlich fallen gelassen waren, blühten sie in den deutschen Neumen noch lange, nachdem diese seit dem 12. Jahrhundert die gotische Form angenommen hatten. Nicht nur zahlreiche liqueszierende Zeichen sind vorhanden, der Cephalicus (das letzte Zeichen von *virga* in der zweiten Zeile), die Pinnosa, der Pes liquescens (über der zweiten Silbe von *gressus* in der vierten Zeile), der Scandicus liquescens (über *ut* in der fünften Zeile), auch der Pressus (in der ersten Zeile, letztes Zeichen der ersten Silbe), der in den gleichzeitigen lateinischen Codices immer schon als eine Bistropha flexa dargestellt ist, hier dagegen in der Urform erscheint, die aus dem Franculus entwickelt ist; er ist auch in Zusammensetzungen sehr häufig (über der letzten Silbe von *mala* in derselben Zeile). Die Bistropha und Tristopha haben immer noch die Hakenform; vgl. über *mecum* in der ersten Zeile und über *non* in der fünften Zeile. Der Torculus strophicus findet sich über *sunt* in der vierten Zeile, die Flexa strophica über der zweiten Silbe von *dirige* in derselben Zeile. Der Oriscus verstärkt das Punctum der Tristropha posttripunctis der zweiten Silbe von *secundum* in der fünften Zeile, wie auch unmittelbar dahinter in demselben Melisma das Punctum des Porrectus posttripunctis. Das Quilisma steht in derselben Zeile mit dem Franculus verbunden über der dritten Silbe von *eloquium*. In diesen Dingen zeichnen sich gerade deutsche Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts und sogar noch darüber hinaus durch einen bewunderungswürdigen Konservatismus aus.

Nach diesen Erläuterungen wird es leicht sein, mit dem Faksimile die folgende Übertragung zu vergleichen. Ich habe den Anfang der R̃. Grad. *Si ambulem* bis zur Silbe *mor-* mit aufgenommen, der in der letzten Zeile der Seite geschrieben steht, die der faksimilierten vorausgeht. Auch das Off. *Gressus meos* mit den V̄. *Declaratio* und *Cognovi* ist auf dem Faksimile aufgezeichnet, alles Stücke aus der Messe des Samstags vor dem dritten Fastensonntag.



Gr. Si ambu- lem in me- di- o umbrae mor- tis, non time-



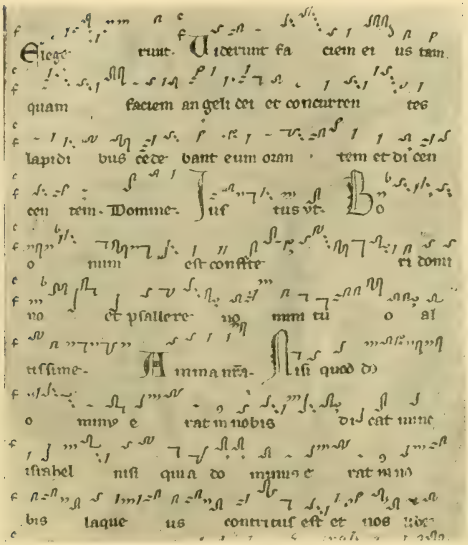
Sehr interessant ist die Neumenspezies, von welcher das folgende Bild eine Probe enthält; sie weist in gleicher Weise die dicken gotischen Züge auf, erscheint in einigen Dingen aber von italischen Vorbildern beeinflußt.

Diejenige Partie der Handschrift, aus welcher diese Probe stammt, gehörte ursprünglich zu einem Cantatorium, einem liturgischen Sologesangbuch; es enthielt nur diejenigen Stücke der Messe, deren Ausführung dem Solisten oblag. Unser Faksimile deutet das Off. *Elegerunt* vom hl. Stephanus an und fügt den ℣. *Viderunt faciem* vollständig hinzu, desgleichen Off. *Justus ut palma* vom hl. Johannes Evangelista mit dem ℣. *Bonum est*, Off. *Anima nostra* der Innocentes mit dem ℣. *Nisi quod dominus.*

Das System von vier Linien hat als Schlüsselbuchstaben *F* oder *c* oder beide; der Custos fehlt, wie auch Trennungs- und Pausestriche.

Die Form der Neumen ist zwar dieselbe, wie sie sich in einigen cheironomischen Codices derselben Bibliothek findet[1], die in Bam-

[1] Codd. Ed. III 6 und 7 aus dem 12. und 13. Jahrhundert, von denen die Paléographie musicale t. III, pl. 125 eine Probe gibt. Vgl. auch den Katalog der Bamberger liturgischen Handschriften von Dr. Leitschuh, Bamberg 1898, S. 151 und 153.



Aus Cod. Ed. III 13 der Königl. Bibliothek in Bamberg.
13. Jahrhundert.

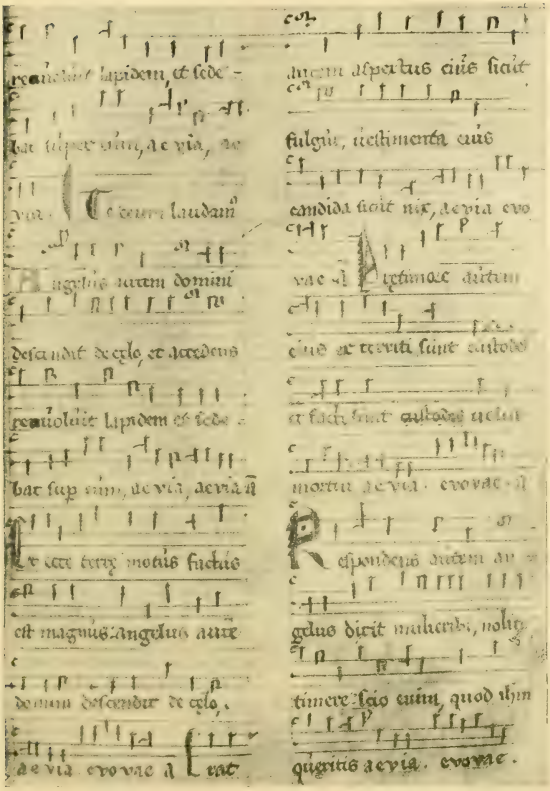
berg selbst hergestellt sind und in liturgischer Verwendung waren. Einzelzeichen sind ohne augenfällige Unterscheidung beide Formen der Virga. Während aber im vorigen Beispiel der Podatus in zwei Formen vorlag, die Flexa nur in einer, ist hier das Umgekehrte der Fall, der Podatus hat immer nur die gerundete Form, die Flexa aber außer der dieser entsprechenden noch eine andere, welche den ersten Strich horizontal zieht, so daß die Neume einen rechten Winkel bildet; vgl. das Zeichen über der zweiten Silbe von *dei* in der zweiten Zeile. Auch in Zusammensetzungen ist die rechtwinklige Flexa häufig; als Porrectus postbipunctis steht sie auf der zweiten Silbe von *orantem* in der dritten Zeile, an die runde Flexa angeschlossen auf der ersten Silbe der sechsten Zeile. Die Form dieser Flexa weist ganz deutlich auf die Einwirkung des italischen Neumentypus hin; sie ist nicht anders als eines der beiden Flexazeichen dieser Schrift: vgl. oben S. 267. Die italischen (longobardischen) Neumatoren schreiben aber die recht-

winklige Flexa in der Regel, wenn ihr erster Ton auf derselben Höhe sich befindet wie der vorhergehende oder unter diesem liegt; hier ist aber eine solche Unterscheidung nicht vorgenommen. Beide Flexae sind vielmehr nur rhythmisch unterschieden, nicht aus graphischen Rücksichten bald die eine, bald die andere Form gesetzt.

In steigenden Tonverbindungen steht immer die Virga jacens, in fallenden immer das Punctum. Überaus zahlreich sind die Ornamentzeichen, Bi- und Tristropha, Salicus, Pes quassus und Quilisma, Franculus und Pressus, sowie die liqueszierenden Zeichen. Der Salicus hat den zweiten Bestandteil, den Haken, noch nicht verändert, wohl aber die beiden ersten Zeichen auf dieselbe diatonische Stufe gestellt, vgl. das erste Zeichen der achten Zeile. Die diatonisierende Wirkung des Liniensystems liegt hier offen am Tage. Auch der Oriscus fehlt nicht, und zwar hat er die ursprüngliche Hakenform; zwischen zwei Torculi steht er über *noc* in der zehnten Zeile. Eine merkwürdige Form hat endlich einigemal der Climacus. Steht er innerhalb eines Melisma, und bildet sein erster Ton, der sonst durch eine Virga dargestellt ist, den Einklang mit dem unmittelbar vorhergehenden Ton, so wird er meist (nicht immer, vgl. die Neumen über der ersten Silbe von *faciem* in der ersten Zeile) statt mit der Virga mit der Jacens angedeutet, die in eine zierliche Rundung ausläuft. Offenbar war es für den Schreiber bequemer, die Hand auf derselben Höhe zu halten, als abzusetzen und eine gewöhnliche Virga zu ziehen. Vielleicht kann man den breiten Strich auch als eine Art Franculus ohne Anfangszug ansehen oder ihn mit dem Pes stratus und der Flexa strata in Zusammenhang bringen. Der Ersatz der Virga durch die Jacens in solchen Figuren war möglich, da beide rhythmisch gleichbedeutend waren.

Die gotischen Neumen des ausgehenden 13. Jahrhunderts möge die folgende Probe erläutern. Sie ist einem Antiphonarium aestivum entnommen und bietet den Schluß der Matutin und die Laudesantiphonen des Osteroffiziums. Das guidonische Liniensystem ist mit großer Treue auf allen Seiten der Handschrift eingezeichnet, mit roter *F*- und gelber *c*-Linie. Der Custos ist vorhanden, ebenso je ein Schlüsselbuchstabe.

Die Neumenformen sind etwas gröber und dicker als im vorigen Beispiel; dennoch sind die einzelnen Figuren sehr leicht zu erkennen, die einfachen, Virga und das sehr seltene, nur für ganz tiefe Tonstufen verwendete Punctum (oder die Jacens), wie die Flexa, der Pes und die übrigen. Die liqueszierenden Neumen sind nicht selten, der Cephalicus (linke Kolonne, zweites Zeichen der ersten Zeile), der Ancus (ebenda, zweites Zeichen der ersten Zeile), der

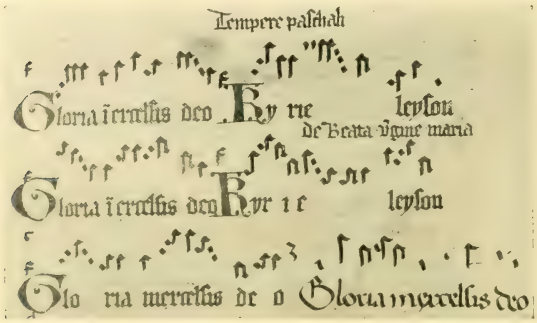


Aus Cod. 173 F der Trierer Dombibliothek.
13.—14. Jahrhundert.

Torculus liquescens (erstes Zeichen der rechten Kolonne). Das Quilisma steht zu Beginn der vierten Zeile links. Verschwunden sin jedoch die verschiedenen Formen der Clivis und des Podatus; der eckige Podatus und die runde Clivis bleiben als einzige Vertreter der alten Differenzierungen übrig. Wie wir aber bald sehen

werden, sind andere Dokumente der Überlieferung treuer geblieben, und zwar solche bis zum Ausgange des Mittelalters.

Etwas jünger sind die gotischen Zeichen der folgenden Handschrift:

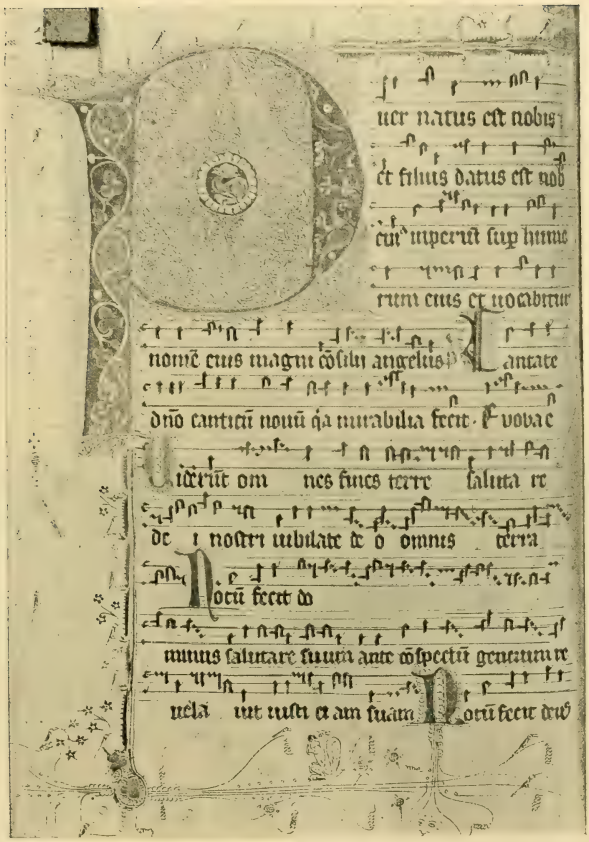


Aus Cod. 71 Rheinau der Kantonsbibl. Zürich.
Eintrag des 14. Jahrhunderts.

Die Virga ist hier schon zu jener groben Form entwickelt, die der Schrift den Namen **Hufnagelschrift** verschafft hat. Sie beginnt mit dickem und breitem Federansatz in der Höhe. Die anderen Zeichen verraten in ähnlicher Weise den flüchtigen Schreiber, ebenso die Textunterlage, zumal in der zweiten Zeile, endlich auch die Überschrift *tempere* für *tempore*.

Jedoch sind nicht alle gotischen Neumen des späteren Mittelalters durch diese unschöne, grobe Ausführung gekennzeichnet. Noch im 15. Jahrhundert schrieb man Gesangbücher, die durch die Reinheit der melodischen Überlieferung, wie durch die Schönheit und Genauigkeit der Ausführung unsere Bewunderung zu erwecken vermögen.

Von einem im 15. Jahrhundert im Kloster St. Peter in Baden geschriebenen Graduale enthält die folgende Seite Intr. *Puer natus* und Grad. *Viderunt* der dritten Messe von Weihnachten. Von den vier Linien ist die *F*-Linie rot, die *C*-Linie gelb. Neben dem Buchstaben *C* erscheint als Schlüsselzeichen der Punkt für die *F*-Linie, dagegen ist der Custos nicht verzeichnet. Die alleinstehende Note ist in der Regel durch die Virga dargestellt, selten durch das Punctum, so zu Beginn der siebenten Zeile, wo die unmittelbare Folge

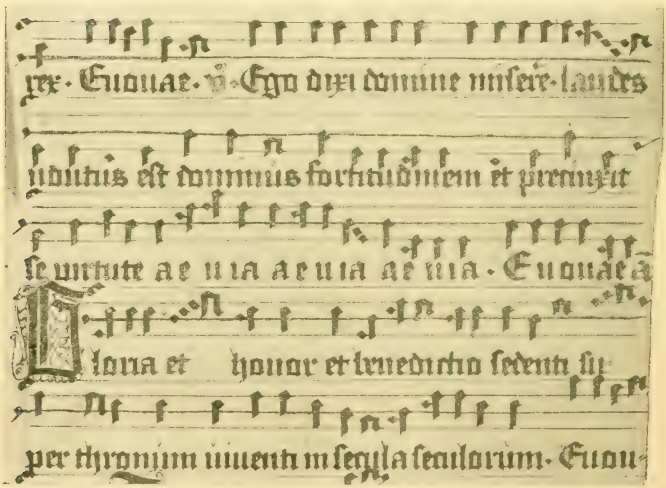


Aus Cod. Pm 16 der Großherzl. Bibl. in Karlsruhe.
15. Jahrhundert.

dreier syllabisch komponierter Silben das ursprüngliche Verhältnis der Zeichen für den tiefen und hohen Ton dem Schreiber in die Erinnerung rief. Die Tristropha in der ersten Zeile hat immer noch die alte deutsche Hakenform; in der zweiten Zeile ist der

Salicus auf der ersten Silbe von *datus* und der Torculus strophicus auf der ersten Silbe von *nobis* hervorzuheben. In der dritten hat die erste Silbe von *imperium* den Cephalicus, in der vierten das Wort *eius* die beiden Formen der Flexa, zuerst die eckige, dann hinter der Tristropha liquescens die runde. Beide Flexae kommen auch später mehrmals vor. Im Gr. *Viderunt* sind zumal beim Melisma in der neunten Zeile die Gruppen etwas nahe aneinandergerückt; es bedarf indessen nicht vieler Mühe, um sie voneinander zu trennen. Liturgiegeschichtlich interessant ist noch, daß der V. *Notum fecit* zweimal erscheint, das erstemal in seiner gewöhnlichen Fassung, das zweitemal tropiert; von letzterer ist auf vorliegendem Faksimile noch der Anfang zu bemerken.

Als letztes Denkmal handschriftlich hergestellter gotischer Notierung möge folgende Abbildung einer Seite eines Antiphonars stehen, welches im Kloster zum hl. Matthias bei Trier geschrieben worden ist.



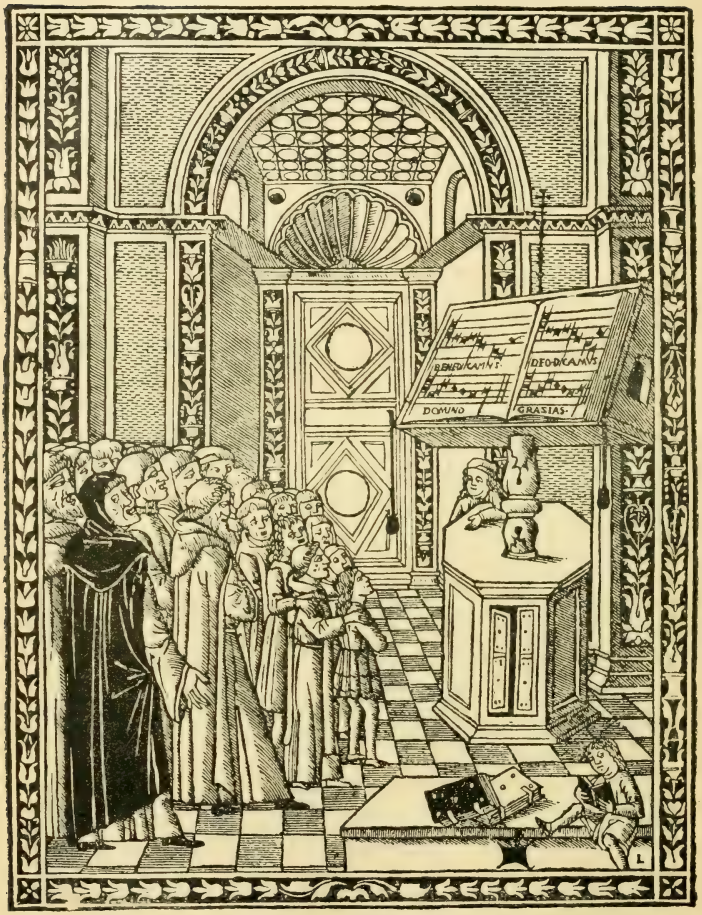
Aus einem Fragmente eines Antiphonars in meinem Besitz.
15.—16. Jahrhundert.

Diese Stücke aus dem Offizium de SS. Trinitate stehen auf vier Linien, von denen die *F*-Linie nachträglich rot gefärbt wurde. Die Schlüssel sind, wie im vorigen Beispiel, der *C*-Schlüssel und der Punkt für die *F*-Linie; der Custos beendet die Zeilen.

Die Hufnagelform der Neumen hat hier diejenige Gestalt, die für die deutsche Choralschrift in handschriftlichen wie gedruckten Büchern weit in die neuere Zeit hinein maßgebend geblieben ist. Dieselbe ist durch die Tendenz gekennzeichnet, einige zusammengesetzte Neumen, wie den Pes, Torculus, Porrectus, in ihre Einzelbestandteile aufzulösen; der Pes besteht demnach aus Punctum mit rechts darangestellter Virga, der Torculus aus Punctum mit rechts angefügter Flexa, der Porrectus aus Flexa mit angesetzter Virga. Einzelzeichen ist in der Regel die Virga; das Punctum steht nur in den tiefen Lagen des Liniensystems, vielleicht auch nur deshalb, weil für einen dicken, in die Tiefe geführten Strich der Raum nicht ausreichte. Pes und Clivis haben immer nur die eine runde Form.

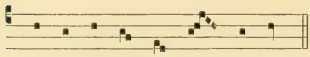
Guidos Erfindung hat auch auf das Format der Gesangbücher und die Größe der Noten einen nicht geringen Einfluß ausgeübt. Von dem Augenblicke an, wo jeder Sänger mit dem Notenbuch allein fertig wurde, ohne die Gesänge auswendig gelernt zu haben, gewann die schriftliche Vorlage eine ungleich größere Bedeutung; sie wurde ein wirkliches Gesangbuch zum praktischen Gebrauche für die Sänger. Waren die ältesten Choralhandschriften meist in Quart- oder Oktav- oder noch kleinerem Format geschrieben, so erfaßte schon im 13. Jahrhundert die Notenschreiber das Bestreben, das Format der Bücher und die Form der Noten so zu vergrößern, daß möglichst viele Sänger aus einem einzigen Buche ablesen konnten. Wir treffen seither große Bücher an, die allmählich bis zum Folioformat auswachsen, ja darüber noch hinausgehen. Solche an Gewicht schwere Bände haben ihren natürlichen Platz auf großen, soliden Pulten, welche die Blätter gleich in der richtigen Sehhöhe halten, und vor dem unter Umständen eine große Zahl von Sängern sich bequem aufstellen können. Die großen Chorbücher sind uns in zahlreichen Exemplaren seit dem Ende des Mittelalters erhalten. Nicht selten wurden sie mit kunstreichen Initialen geschmückt und mit größeren Bildern illuminiert. Endlich trat noch der Buchbinder in Tätigkeit und schuf einen soliden Einband, oft noch mit gepreßtem Leder und kräftigen Schließen.

In der Practica Musicae des Gafurius, Venedig 1512, ist der aus einem Folianten singende Chor damaliger Zeit in einem köstlichen Bilde festgehalten, das hier wiedergegeben sei:



Gafurius, Practica musicae. Venetiis 1512.

Das Gesangbuch zeigt die Formel, mit der regelmäßig das Stundengebet abgeschlossen wird:



Schreiber der Gesangbücher waren ursprünglich die Insassen der Klöster. Im Scriptorium wurden sie von schriftgewandten Brüdern hergestellt, die durch liturgische und musikalische Kenntnisse in gleicher Weise für solche Aufgaben vorbereitet waren. Sie nahmen es mit ihrer Obliegenheit meist sehr genau, und die ältesten Choralhandschriften sind Muster gewissenhafter Arbeit. Selbst Würdenträger verschmähten es nicht, Gesangbücher eigenhändig herzustellen, wie Abt Radulphus von St. Trond, derselbe, der die guidonische Reform in seinem Kloster einführte. Von ihm heißt es: Graduale unum propria manu formavit, purgavit, punxit, sulcavit, scripsit, illuminavit, musiceque notavit syllabatim[1]. Gelegentlich muß aber der Neumenschreiber ein anderer gewesen sein als derjenige des Textes; manchmal stehen nämlich in unseren Dokumenten nicht überall Neumen, wo der Textschreiber den Raum für sie freigelassen hatte. Jedenfalls wurde oft zuerst der Text geschrieben, später die Neumen.

Seit Ausgang des Mittelalters wurde das Schreiben von Büchern, auch von Gesangbüchern, mehr gewerblich betrieben[2]. Es gab Bruderschaften, die für Geld Bücher schrieben, die »Brüder vom gemeinen Leben« (in Lüttich: »die Broeders van de penne«.) In Süddeutschland war im 15. Jahrhundert die Schreiberstube der Augsburger Klöster der hl. Ulrich und Afra berühmt. Aus solchen Werkstätten stammen die vielen, zum Teil kostbaren Chorbücher, die das 15. und 16. Jahrhundert hinterlassen haben. Sie verschlangen eine nicht geringe Menge Pergament und erforderten wegen der großen Buchstaben und Noten viele Zeit und Arbeit. Wurden sie mit Miniaturen und farbigen Initialen geziert, so steigerte sich ihr Wert. Nicht selten brauchte man dann zwei Bände für ein Graduale, wie z. B. zu dem 1499 und 1500 von Jacob von Olmütz geschriebenen Graduale der Ambraser Sammlung in Innsbruck.

[1] Vgl. oben S. 285, und Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter, 3. Aufl., S. 207.

[2] Vgl. Riemann, Notenschrift und Notendruck, S. 35.

XV. Kapitel.

Die ersten Choraldrucke[1].

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts erfand der Mainzer Johann Gutenberg die Buchdruckerkunst. Dieselbe legte in dem Drucke der Bibel ihr erstes Erzeugnis der Religion zu Füßen. Bald griffen die Drucker zu liturgischen Werken, wie dem Missale und anderen Büchern, und noch im selben Jahrhundert vermochte die liturgische Tonschrift sich der Vorteile des Druckes zu bemächtigen. Wie wir wissen, war sie damals in zwei Typen ausgelaufen, die quadratische Choralschrift in den romanischen Ländern und die gotische im größten Teile Deutschlands. Daher haben die ältesten Choraldrucke des 15. und 16. Jahrhunderts entweder die lateinische oder die gotische Choralschrift. Wie aus zahlreichen Missaldrucken der ersten Zeit hervorgeht, begann man damit, den Raum für die zu singenden Partien, die Praefation, das Pater noster u. a. beim Drucke einfach frei zu lassen; Notenlinien und Noten wurden dann mit der Hand eingetragen. Ein zweites Stadium war, daß man wenigstens die Notenlinien druckte, zugleich mit dem Texte; nunmehr waren nur noch Noten und Schlüssel handschriftlich einzutragen. In dieser Verfassung befinden sich die meisten Meßbücher des 15. Jahrhunderts; wir treffen aber derartige leere Notenlinien in Missalien bis ins 18. Jahrhundert an[2]. Bald wurden die

---

[1] Vgl.: Riemann, Notenschrift und Notendruck (Festschrift zur 50jähr. Jubiläumsfeier der Röderschen Firma, Leipzig 1896), S. 41 ff. P. Raphael Molitor, Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom, Leipzig 1901, Bd. I, S. 94 ff., berücksichtigt nur die italienischen Drucke. Derselbe, Deutsche Choralwiegendrucke, Regensburg 1904. Eine entsprechende Arbeit über die belgischen und französischen Choraldrucke steht noch aus. Siehe auch Hermann Springer, Die musikalischen Blockdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts im Bericht über den zweiten Kongreß der I. M.-G. zu Basel, September 1906, Leipzig 1907, S. 37 ff.

[2] Vgl. Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke, S. 37. Beispiele von Missalien mit gedrucktem Text und geschriebenen Linien und Noten bei Riemann, l. c., Tafel XII—XIII.

Noten, statt handschriftlich, mit Stempeln, Patronen eingetragen, und zwar in jedes einzelne Exemplar des Buches, ein sehr umständliches und langwieriges, wahrscheinlich auch seltenes Verfahren. Es kommt auf diese Weise vor, daß ein Exemplar eines solchen Druckes noch heute ohne Noten, ein anderes mit Noten versehen ist, wie das Collectorium super Magnificat des Jean Charlier de Gerson, gedruckt 1473 zu Eßlingen[1]. Selbstverständlich fielen solche Versuche oft recht ungeschickt aus. Der Patronendruck war sicher aber nur sehr selten.

Es bedeutete einen großen Fortschritt, als man die Singweisen in Holztafeln so einschnitt, daß Linien und Noten im Relief hervortraten und beide zusammen gedruckt werden konnten[2]. Dies Verfahren kam zumal für die Musikbeispiele in den theoretischen Werken vor und nach 1500 zur Anwendung[3]. Gelegentlich hat man auch Metallplatten also verwendet. Derartige Holzschnittbeispiele treffen wir noch während des ganzen 16. Jahrhunderts an. Wir finden den Holzschnitt aber auch in liturgischen Büchern[4], zuerst im Obsequiale Ratdolts, 1487 für die Diözese Augsburg gedruckt, im Missale, das Johann Emmerich von Speyer 1493 zu Venedig druckte, in der Agenda Ecclesiae Moguntinensis, die um 1493 wohl von Johann Schöffer in Mainz gedruckt wurde. Man hat den Holzschnitt lange für eine Vorstufe des gleich zu erwähnenden Typendruckes gehalten. Nach den Forschungen Riemanns und Molitors ist es aber so gut wie sicher, daß der Holzschnitt erst in Anwendung kam, als bewegliche Typen für den Musikdruck schon gebraucht wurden. Jedenfalls ist kein Tafeldruck bekannt, der älter wäre als die ersten Typendrucke. Der Tafeldruck ist dann später wieder als Kupferstich und Lithographie zu Ehren gekommen, die auf demselben Prinzip beruhen.

Die Erfindung und erstmalige Verwendung beweglicher Typen wurde lange Zeit für das Werk des Venediger Druckers Ottaviano dei Petrucci angesehen, der 1501 in seinem Harmonice Musices Odhecaton als Erster Metalltypen zur Darstellung mensuraler Musik verwendete. Nun hat die neuere Forschung festgestellt, daß Petruccis Verdienst lediglich sich auf den Druck mensuraler Musik bezieht, während dieselben Metalltypen schon längst für den Druck

---

[1] Vgl. Riemann, l. c., Tafel VIII und Text S. 41—42.

[2] Springer nennt dies Verfahren Blockdruck.

[3] Riemann, l. c., S. 42, macht eine große Zahl theoretischer Werke namhaft mit Noten im Holzschnitt. Molitor, l. c., S. 27 ff., behandelt die Kriterien solcher Tafeldrucke ausführlich.

[4] Molitor, l. c., S. 33 ff. und Tafel VII, XIV, XVI.

liturgischer Musik gekannt und verwendet waren. Hier ist also der Choraldruck vorausgegangen, und der Mensuraldruck hat die für den Choral gemachte Erfindung einfach übernommen. Der Typendruck konnte ein doppelter sein, Doppeldruck oder einfacher Druck. Entweder druckte man zuerst den Text mit den Notenlinien zusammen und nachher die Singweisen darauf, oder aber beide zusammen. Für Bücher mit fortlaufender Notierung war der Typendruck besonders praktisch.

Nach den Forschungen Molitors stammt der erste Musiktypendruck aus der Offizin nicht eines Italieners, sondern eines Deutschen, des Ingoltstatter Druckers Ulrich Han in Rom, ein Missale 1476[1]. Die lateinischen Choralnoten präsentieren sich daselbst sehr schön, die Noten stehen scharf auf Linien und Zwischenräumen. Im allgemeinen ahmen die Typen die handschriftlichen Choralzeichen durchaus nach. Schwierigkeiten ergaben sich aber, sobald Gruppenzeichen zu notieren waren. Öfters hat Han dieselben aus Einzelzeichen oder kleineren Neumen kombiniert. So ist der Scandicus notiert , als Pes + Punctum, und der Torculus usw. Die Einzelnote ist immer durch die Virga dargestellt. Die erwähnten Gruppendarstellungen und ähnliche Notierungen könnten Mängel eines Erstlingswerkes sein; sie beweisen aber, daß Drucker mit der Choralschrift anders umgingen als die Handschriftenschreiber. Diese vermochten die traditionelle Figur der Zeichen leichter nachzuschreiben; bei jenen kamen typographische Rücksichten hinzu. Die Notenbeispiele des Hanschen Missale stehen auf einem System von 5 Linien. Von da an erscheinen die Missalien mit gedruckten Noten in rascher Folge, die einen schön gelungen, die anderen weniger. Ein Missale 1482 von Stephan Planck aus Passau, ebenfalls in Rom gedruckt, hat 5 rote Linien und gebraucht als Einzelnote in Gruppen die Rhombe ♦ auf- und absteigend, sonst die Virga, den Climacus ohne Virga, den Torculus als Virga mit zwei Rhomben . Ein Venediger Missale 1484 (Druck von Georg de Rivabene und Paganini de Paganinis) hat Systeme von 4 roten Linien, als Einzelnote die Virga, die Neumen sind aber meist als Einzelnoten lose zusammengesetzt, so Torculus = 3 Puncta, Porrectus = Punctum + 2 Virgae . Die Virga hat den Strich bald rechts , bald links . Die Clivis erscheint mit und ohne Strich und als Obliqua , der Podatus besteht aus lose übereinandergestellten Puncta oder das höhere Punctum etwas mehr rechts mit kurzem Strichansatz . Andere Missalien ver-

[1] Eine Probe daraus bei Molitor, l. c., Tafel I.

öffentlichten in Venedig Nicolaus von Frankfurt (1484), Johann Hamann, genannt Herzog aus Landau (1488) u. a.[1], wie denn zahlreiche deutsche Drucker damals in Venedig arbeiteten und ihre Kunst pflegten.

Im allgemeinen ist die Virga in diesen Drucken als Einzelnote beibehalten, was bei den italienischen Handschriften des 15. Jahrhunderts die Regel war, und die Notierung der Handschriften ist einfach auf den Druck übertragen. Schwankungen offenbaren sich immer wieder, sobald die Drucker Gruppenzeichen wiedergeben sollen.

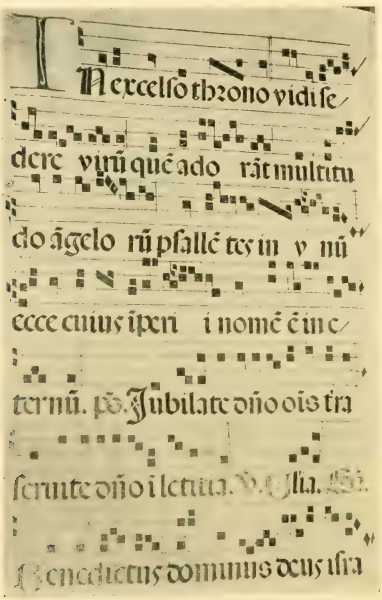
Mehr Notenbeispiele als die Missalien enthalten die Cantorini und Pontificalien mit Notendruck. Cantorinus ist ungefähr dasjenige, was man Directorium Chori nennt, ein handliches Buch kleinen Formates, welches alles enthielt, was jeder Choralsänger wissen mußte, die gewöhnlichen Choralgesänge, Angaben der Gesänge für jeden Tag u. a. Die ältesten italienischen Cantorini haben ganz die traditionelle Schrift, die syllabische Melodie wird mit Virgen notiert, ohne Unterschied der Textsilben, die Gruppenzeichen haben meist die traditionelle Form. Eine freiere Notation begegnet uns im Cantorinus für die Casinensische Kongregation, 1535 bei Lucantanius Junta in Venedig gedruckt. Während die traditionelle Notierung vorwiegt, die also im syllabischen Gesang jede Silbe mit demselben Zeichen, einer Virga, versieht, im übrigen die Gruppenzeichen (Neumen im engeren Sinne) beachtet, macht sich hier und da in syllabischen Gängen ein Wechsel von Virga, Punctum, Rhombe geltend, ja sogar die aus der Mensuralmusik stammende ◆ (Minima) ist vorhanden. Wir haben da cantus mensurati vor uns, wie sie auch schon im Titel des Werkes verheißen sind (»cum aliquibus aliis cantibus mensuratis«)[3]. Das erste Pontificale Romanum mit gedruckten Choralnoten ist dasjenige von Stephan Planck, 1485 in Rom gedruckt. Es notiert die Singweisen auf Systeme von 5 Linien. Dieses und andere Pontificalien bieten im ganzen die traditionelle Quadratschrift, wie sie in Italien überhaupt üblich war.

Eigentliche Gesangbücher, zum Gebrauche während der liturgischen Feier, sind aber die Gradualien und Antiphonarien, die Meß- und Offiziumsgesangbücher. Es sind deren in Italien bis zum Jahre 1570 nur wenige gedruckt worden. Die großen geschriebenen Folianten genügten, und die Herstellungskosten sol-

---

1 Vgl. Molitor, l. c., S. 39 ff., und Nachtridentinische Choralreform I, S. 98 ff.
2 Beispiele aus italischen Missalien bei Riemann, l. c., Tafel XV und XVI.
3 Ein Beispiel daraus bei Molitor, Nachtrid. Choralreform I, S. 104.

cher Bücher waren außerordentlich hoch. Bisher sind bekannt geworden das 1500 in Venedig durch Johann von Emerich auf Kosten des genannten Lucantonius Junta gedruckte und von Franciscus de Brugis revidierte Franziskanergraduale, von dem hier eine Seite wiedergegeben ist.



Aus dem Graduale des Franciscus de Brugis.
Venedig 1500.

Dasselbe ist in seinem Inhalt und in der Form der Noten eine gedruckte Handschrift. Die Neumen sind sehr schön und deutlich geraten, der Text ist korrekt untergelegt. Nur die Credomelodien sind etwas freier notiert. Ein Credo major hat Mensurzeichen, die Rhombe ♦ als Einzelzeichen, die Obliqua mit links von oben her kommendem Striche, den Podatus u. a. Überhaupt wurde das Credo im 15. und 16. Jahrhundert vielerorts, auch in Deutschland,

in einer Art Mensur ausgeführt. Franciscus de Brugis hat auch ein Antiphonar des Junta 1500 revidiert. Ein anderes Graduale desselben Verlegers erschien 1527, ein weiteres druckte ebenfalls in Venedig 1545 Peter Lichtenstein aus Köln; ihm folgte 1548 ein Antiphonar. Auszüge aus dem Graduale und Antiphonar lieferte 1546 und 1547 Cinciarino in Venedig. Daneben druckte man Psalterien mit Noten. Im Choralnotendruck stand unter den italischen Städten Venedig voran. Die Leistnngen venezianischer Choraldrucker der ersten Zeit sind bewunderungswürdig. Einige Ausnahmen abgerechnet, haben sie billigen Anforderungen in hohem Maße genügt. Rom reichte im Choraldruck bei weitem nicht an Venedig heran. Das ist die Signatur der italischen Choraldrucke bis um 1580. Man druckt die alten Bücher mit ihren Singweisen und ihrer Quadratnotierung einfach ab. Außerhalb Italiens wurden Quadratnoten gedruckt von zwei Londoner Druckern, Richard Pynson in seinen Missalien ad usum Sarum seit 1500 und Wynkyn de Worde. In Frankreich druckte die Firma Udalricus Gering et Berchtoldus Renbolt in ihren Missalien (seit 1497) Quadratnoten, während der in Paris wirkende Deutsche Wolfgang Hopyl je nach Bestellung gotische oder römische Notierung lieferte[1]. Sein Hauptchoralwerk ist das Antiphonar ad usum Sarum 1519. Nach seinem Tode wurde Hopyls Offizin von seinem Schwiegersohn Nicolaus Prevost weitergeführt. Das Zisterzienser Graduale erschien 1521 bei Joh. Lecoq in Troyes, das Antiphonar 1545 bei Nicolaus Paris in derselben Stadt[2]. Aus den Niederlanden ist hier zu nennen Joannes Moilin, seit 1511 (Missale und Pontificale).

Wenden wir uns nach Deutschland, der Pflegestätte der gotischen Choralschrift. An der Spitze der deutschen Choraldrucke scheint ein Graduale zu stehen, von dem P. Molitor in der Tübinger Universitätsbibliothek einige Fragmente entdeckt hat[3]. Es ist ein Doppeltypendruck, d. h. zuerst sind die Linien, dann die Noten gedruckt, obschon beide dieselbe Farbe (schwarz) haben. Das Graduale stammt aus den Jahren 1476—88 und folgt in bezug auf die Version der Gesänge einer reinen Quelle. Die Notierung ist die gotische und besitzt alle traditionellen Elemente der jüngeren gotischen Choralschrift, die als Einzelzeichen nur Virga und Rhombe kennt, nicht ein quadratisches Punctum.

Der älteste dem Namen nach bekannte deutsche Drucker mit

---

[1] Von Hopyls gotischen Typen ein Beispiel bei Molitor, l. c., Tafel XXII.

[2] Vgl. P. Bernhard Widmann in der Zisterzienser Chronik, 1905, XVII, S. 304.

[3] Vgl. Molitor, l. c., S. 47 und Tafel II.

gotischen Typen ist Jörg Reyser in Augsburg. Sein Werk ist das Würzburger Missale 1481 (Missale Herbipolense[1]). Reyser druckte weiter 1498 (und in 2. Auflage 1499) den Liber choralis Herbipolensis. Ein anderer deutscher Choralnotendrucker ist Johann Sensenschmidt in Regensburg, später in Bamberg, der seit 1485 Notentypen verwendete; seine früheren Missalien haben nur Linien, lassen den Raum für die handschriftliche Eintragung der Noten frei[2]. Bemerkenswert ist, daß Sensenschmidt als Einzelnote regelmäßig die Rhombe verwendet ♦, wie übrigens teilweise schon das Tübinger Graduale um 1480. Das älteste vollständige Graduale deutscher Herkunft, das bisher bekannt wurde (das Tübinger ist nur ein Fragment), stammt aus der Offizin der hochbedeutenden Drukker Jacob von Kilchen und Melchior Wennssler in Basel 1488, ein Graduale Basileense[3]. Dies Meßgesangbuch hat durchaus traditionellen Charakter in seinen Singweisen wie den Tonzeichen. Ein Missaldrucker mit Choraltypen ist Georg Stuchs seit 1491[4]. In Venedig wirkte zuerst, wie wir schon wissen, Erhart Ratdolt, der 1487 ein Augsburger Obsequiale mit Noten im Holzschnitt druckte. Noch im selben Jahre kehrte er in seine Heimatstadt Augsburg zurück und druckte 1491 ein Missale für Augsburg mit Choralnotentypen[5]. In demselben Jahre veröffentlichte er die Vigiliae maiores et minores für die Diözese Augsburg[6]. 1512 erschien die Historia horarum canonicarum de S. Hieronymo und diejenige de S. Anna, nachdem er schon 1494 ein Graduale, 1495 ein Antiphonar[7] veröffentlicht hatte. Andere Missaldrucker derselben Zeit sind Peter Schöffer, Johannes Pfeyl (dieser in Bamberg). Hervorragend Tüchtiges leistete wieder der Basler Drucker Jacob Wolff von Pfortzheim, der außer Missalien 1511 ein Augsburger Graduale und Antiphonar veröffentlichte[8]. In Straßburg wirkte Johannes Prüß (Brise), der ein Graduale secundum laudabilem cantum Gregorianum veröffentlichte, von dem sich Exemplare der 2. Auflage 1501 erhalten haben[9]. Aus der dritten Auflage 1510 folgt hier die Abbildung einiger Zeilen (s. S. 351).

---

[1] Proben daraus bei Riemann, l. c., Tafel XVII und XVIII, bei Molitor, l. c., Tafel III, IV, V.

[2] Proben bei Riemann, Tafel XIX, und Molitor, Tafel VI.

[3] Eine Probe bei Molitor, S. 54.

[4] Eine Probe bei Molitor, Tafel XII.

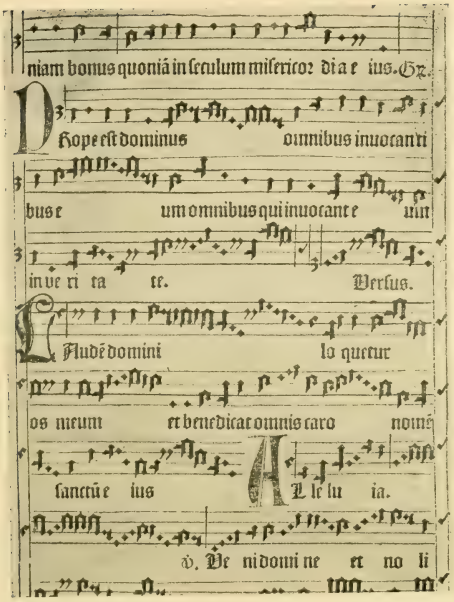
[5] Vgl. Riemann, l. c., Tafel XX.

[6] Vgl. Molitor, l. c., Tafel XIII.

[7] Vgl. Molitor, l. c., S. 59.

[8] Ebenda, S. 63.

[9] Ebenda, Tafel XX.



Aus dem Graduale secundum cantum Gregorianum.
Basel 1510.

Ein Wiener Choraldrucker ist Johannes Winterburger, der außer Missalien 1511 ein Graduale gedruckt hat.

Überblicken wir diese Leistungen des frühen Choraldruckes, so überrascht uns die Tatsache, daß der Druck liturgischer Gesänge von Deutschen ausgegangen ist, und daß gerade die deutschen Drucker weiterhin dem Choraldrucke ein großes Interesse entgegenbrachten. Die von ihnen gedruckten Singweisen sind immer noch die alten, ehrwürdigen der Tradition, und die Drucktypen sind, wie in Italien und in Frankreich den romanischen Quadratnoten, so hier den gotischen Notenformen der Handschriften durchaus nachgebildet. Da die gotischen Handschriften die ursprünglichen Neumen der akzentischen und der Hakenklasse besonders treu wiedergeben, so liefern auch die ersten gotischen Drucke ein ungleich traditionelleres Notenbild als die italischen und französischen Drucke.

In einigen Dingen freilich weichen sie von den gotischen Handschriften ab, zumal in der Wiedergabe der geschlossenen Neumenfiguren.

Die lateinische Quadratschrift verwendet als einfache Tonzeichen die drei Formen der Virga, des die Stelle der Virga jacens vertretenden quadratischen Punctum und des runden Punctum, welches nur in absteigenden Figuren gebraucht ist, wie dem Climacus, Pes subbipunctis. Das quadratische Punctum ist das Normalzeichen für die Einzelnote. Die gotischen Wiegendrucke dagegen, wie die meisten gotischen handschriftlichen Bücher, kennen als Elemente nur die Virga und die Rhombe. Die Gruppenzeichen erscheinen bald als geschlossene Figuren, wie in den Handschriften, bald in mancherlei Zusammensetzungen aus den einfachen Zeichen, die den Neumenschreibern unbekannt waren, so der Podatus aus zwei Rhomben gebildet oder aus Virga und darüberstehendem Punctum, der Climacus aus Virga und Flexa u. a. An die älteste Schreibung dagegen erinnert wieder der Pes, der aus Rhombe und Virga sich zusammensetzt, wie der Scandicus, der auf zwei Rhomben die Virga folgen läßt. Vielleicht wirkte hier die ursprüngliche Ausführung des Neumenpes und des Neumenscandicus nach, die einen oder zwei kurze Töne einem langen vorausgehen ließ. und wäre dann gleich und. Sicher ist, daß die lateinische Quadratschrift weder einen solchen Pes noch einen solchen Scandicus mehr kennt; sie formt beide Zeichen aus gleichlangen Noten: und, nicht und. Der Salicus existiert in den ersten gotischen Choraldrucken als Bistropha mit darüberstehender Virga; vollständig ausgeschaltet aber ist das Quilisma.

Damit sind wir ans Ende des 16. Jahrhunderts gelangt, in die Zeit, welche die erst in unseren Tagen verlassenen Wege der sog. Choralreformen eingeschlagen hat. Diese letzte Periode der Choralschrift, die sich durch eine gründliche Abwendung von den Grundlagen der Neumenschrift kennzeichnet, gehört nicht mehr in den Kreis unserer Darstellung[1].

[1] Eine eingehende Behandlung eines Denkmals tiefsten Verfalls der Choralschrift lieferte Dr. Leineweber: Das Graduale Junta 1611 (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg, Schweiz, Heft IV.)

XVI. Kapitel.

Die Rhythmik der Neumen. Historischer Teil.

Mit der Feststellung der melodischen Bedeutung der Neumen und der Wandlungen ihrer Formen erschöpft sich das wissenschaftliche Interesse an ihnen nicht. Wir haben sie noch nach ihrem rhythmischen Charakter zu befragen. Diese Frage ist bisher nur gestreift worden, verdient aber jetzt, wo die äußere Entwicklung der Zeichen in ihren Hauptzügen vor uns ausgebreitet liegt, im Zusammenhang behandelt zu werden. Für eine ausführliche Behandlung des gregorianischen Rhythmus ist hier allerdings nicht der Ort. Nur die Fundamente hierzu sind zu legen, insbesondere haben wir den rhythmischen Wert der Zeichen zu untersuchen.

Die wichtigsten Quellen der Neumenrhythmik sind naturgemäß die zahlreich auf uns gekommenen Gesangbücher. Sie scheinen freilich versiechte Quellen zu sein und sich im besten Falle aus toten Zeichen zusammenzusetzen, denen erst der Sänger Leben einzuhauchen hat. Viele wichtige und umstrittene Probleme der Choralwissenschaft wären mit einem Schlage gelöst, wenn wir eine authentische Kenntnis des alten Choralvortrages besäßen. Doch man hatte im Mittelalter keine Phonographen, die das gesungene Wort der Nachwelt vermittelten. In diese Lücke treten die theoretischen Quellen ergänzend ein, die mittelalterlichen Traktate. Sie sind aber für Leser ihrer Zeit geschrieben und übergehen viele Dinge, die damals jeder Kirchensänger wußte; ihre Angaben sind daher nicht so ausführlich, als wir es wünschten, obschon wir über die wichtigsten Fragen hinreichende Belehrung erhalten. Wenn aber die theoretischen und lehrhaften Schriften des Mittelalters in rhythmischen Dingen nicht so ergiebig sich erweisen als z. B. in der Darstellung der Tonartenlehre, die seit dem 8. Jahrhundert (Alkuin) alle Musikschriftsteller ohne Ausnahme lebhaft beschäftigte, so müssen wir daraus den Schluß ziehen, daß weder die Gesanglehrer, noch die Gelehrten der alten Zeit auf eine Systematisierung ihres Choralvortrages, auf eine spekulative Durchdringung und For-

mulierung der täglich geübten Praxis Gewicht gelegt haben. Das ist wichtig. Wenn man von einem System der Kirchentonarten, des mittelalterlichen Oktoechos, sprechen kann, so gab es kein System der Choralrhythmik oder des Choralvortrages, nichts also, was so organisch entwickelt und systematisiert war, wie die Rhythmik des Altertums und der Neuzeit. Alles löste sich in Empirie auf, der Aneignung des praktischen Neumenvortrages war alle Sorge gewidmet.

Die literarische Behandlung des liturgischen Gesanges in der lateinischen Kirche ist seiner Einführung nicht unmittelbar gefolgt. Das 7. und 8. Jahrhundert sahen seinen Einzug in den Nordwesten und Norden des christlichen Europa; erst um die Wende des 8. Jahrhunderts wurde er zum Gegenstand theoretischer Spekulation gemacht. Dieser Verlauf der Dinge entspricht dem normalen geschichtlichen Verhältnis von Praxis und Theorie in der Musik; diese ist erst möglich und lebensfähig, wenn jene eine gewisse Blüte erreicht hat. Die Arbeit der beiden Jahrhunderte, die auf den Pontifikat des Organisators des lateinischen Kirchengesanges folgten, war ganz der Aneignung der römischen Liturgie und ihres Gesanges gewidmet.

Erst die durch Alkuin im Frankenlande inaugurierte Renaissance der klassischen Studien erweckte Ansätze zu einer gregorianischen Theorie. Sie bestanden in für den direkten Lehrbedarf eingerichteten Sätzen, die in knapper Form dasjenige Wissen zusammenfaßten, welches für das elementare Verständnis des Gesanges unerläßlich schien. Alkuin selbst († 804) hat hier den ersten Versuch gemacht und eine kurze Aufzählung der acht Kirchentonarten mit elementaren Erläuterungen seinem enzyklopädischen Schulbuch einverleibt. Auf die Neumen ist darin nicht eingegangen. Wohl aber hat er in ein Gedicht an Karl den Großen einige Verse eingeschaltet, die für uns als ältestes Zeugnis über den Rhythmus des gregorianischen Gesanges von großem Werte sind. Er rühmt darin die musterhafte Ordnung der Aachener Pfalzschule im Unterricht und ihre hervorragenden kirchengesanglichen Leistungen[1]:

Candida Sulpicius post se trahit agmina lector
Hos regat et doceat, certis ne accentibus errent,
Instituit pueros Idithum modulamine sacro,
Utque sonos dulces decantent voce sonora
Quot pedibus, numeris, rhythmo stat musica, discant.

[1] Carmen CCXXVIII ad Carolum Magnum de Studiis in aula regia, in der Patrologia latina von Migne, CI, 781. Vgl. oben S. 84.

Die beiden ersten Verse betonen das sorgfältige Studium der liturgischen Lektionsweisen, die folgenden der Kirchengesänge, und da heißt es, daß die Musik auf Versfüßen, einem zahlenmäßigen Rhythmus ruhe. Um das Jahr 800 also wurde der liturgische Gesang in einem den antiken Versfüßen nachgebildeten Rhythmus vorgetragen. Und da die Franken gerade damals erst den gregorianischen Gesang von Rom erhielten, darf man in diesem Vortrag den Niederschlag von Unterweisungen der Gesanglehrer der römischen Schola Cantorum des 8. Jahrhunderts erblicken, die mehrfach nach dem Norden entsendet wurden, um die Kunst des römischen Gesanges zu verbreiten, d. h. wir haben hier eine authentische Notiz über die ursprüngliche Ausführung des Kirchengesanges.

Beträchtlich jünger ist ein Anonymus der Vatikanischen Bibliothek[1]. Er behandelt im zweiten Teil die Tonarten in einer von Alkuin abweichenden jüngeren Form; der erste Teil jedoch ist für uns von großem Werte, denn er enthält eine offenbar für den Unterricht bestimmte Darlegung der rhythmischen Bedeutung der Neumen. Derselbe lautet im Original und in der Übersetzung folgendermaßen:

Quid est cantus? Peritia musicae artis, inflexio vocis et modulatio. Quare dicitur cantus? A canendo, id est, a peritia musicae artis, vel vocis modulatione. Ortus quoque suus atque compositio ex accentibus toni vel ex pedibus sillabarum ostenditur. Ex accentibus vero toni demonstratur in acuto et gravi et circumflexo. Ex pedibus denique sillabarum ostenditur in brevi et longa. De accentibus toni oritur nota[2], quae dicitur neuma. Si ipsa simplex fuerit et brevis, facit unum punctum; si autem longa fuerit, erit producta. Sed hic punctus tribus modis ostenditur, in brevi et gravi et subpositio. Similiter et longa tribus modis ostenditur, in producta et acuta

Was ist der Gesang? Die Kenntnis der musikalischen Kunst, die Beugung und Modulation der Stimme. Warum heißt er Gesang? Vom Singen, d. h. von der Kenntnis der musikalischen Kunst oder der Modulation der Stimme. Seine Entstehung und Zusammensetzung läßt sich aus den Akzenten des Tones und aus den Füßen der Silben nachweisen; aus den Akzenten des Tones, insofern auch er den Akut, den Gravis und den Circumflex benutzt; aus den Silbenfüßen, insofern er lange und kurze Töne kennt. Aus den Akzenten entsteht die Neuma genannte Figur. Ist sie einfach und kurz, so hat sie die Form des Punctum; ist sie lang, so hat sie die gedehnte Form.

[1] Cod. lat. Palat. 235, fol. 38 v. Nur die ersten Sätze daraus sind von der Paléographie musicale, t. I, p. 102, erwähnt, die wichtigen Aufschlüsse über die Neumenrhythmik veröffentlichte zum erstenmal der Verfasser dieses Buches in der Rassegna Gregoriana, t. III, 1904, p. 481 ff. Es ist zu bedauern, daß die authentische Neumenerklärung des Anonymus nicht schon im vorigen Jahrhundert die verdiente Würdigung gefunden hat; ohne Zweifel hätte sie manche irrtümlichen Anschauungen verhindern können.

[2] Eine spätere Hand schrieb über *nota* das Wort *figura*.

et circumflexa. Componuntur denique tam in elevatione quam et descensu, aliquando ex duabus notis, aliquando ex tribus, aliquando ex quatuor vel quinque vel sex usque ad septimum vel octavum gradum, ut est *Commovisti*, vel All. ℣. *Beatus vir sanctus Martinus*; et quando reversi fuerint in descensu, per eiusdem modulationis cantum perveniunt ad quintum gradum vel sextum, qui est adquisitus, ut est *Valeat falanx nostra.* Saepe veniunt in compositione ex brevi et longa, ut est *In his ergo diebus*, vel ex brevi et liquida, ut est, *Circumdederunt me.* Aliquando ex gravi et longa, ut est *Tertia dies est*, aliquando ex gravi et producta vel circumflexa, ut est *Euge serve bone.* Nota, quae dicitur tremula, ex tribus gradibus componitur, id est, ex duabus brevibus et acuto, ut est *Ex ore infantium.* Et alia nota, quae dicitur coagulata, ex tribus accentibus ostenditur, id est, ex duobis acutis et subposito, ut est, *Beati estis sancti Dei.* Et illa, quae est triangulata, ex tribus brevibus constat, et aliquando venit ipsa in tribus gradibus[1], et subposita gravi et excipitur a longa, ut est *Loquetur dominus.*

Dieser Punkt kommt also in dreifacher Art vor, als Brevis, als Gravis und als untergelegter Punkt. Ebenso hat auch die Longa drei Formen, die gedehnte, die des Akut und die des Circumflex. Beide werden nun auf- und absteigend miteinander verbunden, zuweilen zwei, zuweilen drei, zuweilen vier oder fünf oder sechs bis zur siebenten oder achten Stufe; wie z. B. im Grad. *Commovisti* oder im All. ℣. *Beatus vir sanctus Martinus.* Und wenn sie beim Abstieg zurückgelangt sind, kommen sie durch dieselben melodischen Gänge zum fünften oder sechsten Ton, welcher der »hinzugefügte« heißt, wie z. B. in *Valeat falanx nostra.* Häufig treten eine Brevis und eine Longa zusammen, wie in *In his ergo diebus*, oder eine Brevis und eine Liquida, wie in *Circumdederunt me.* Zuweilen auch ein Gravis und eine Longa, wie in *Tertia dies est*, zuweilen eine Gravis und eine gedehnte oder Circumflexa, wie *Euge serve bone.* Das Zeichen, das Tremula heißt, besteht aus drei Stufen, aus zwei Breves und einem Akut, wie in *Ex ore infantium.* Und das andere Zeichen, welches das zusammengeronnene heißt, besteht aus drei Akzenten, und zwar aus zwei Akuten und einem untergesetzten Punkt, wie in *Beati estis sancti Dei.* Die dreieckige Neume besteht aus drei Breves; zuweilen besteht sie aus drei Breves und daruntergelegter Gravis und wird von einer Longa beschlossen, wie in *Loquetur dominus.*

Eine Menge Aufschlüsse sind in der Darlegung des Anonymus enthalten. Sie bestätigt zunächst den Ursprung der Neumen aus den Akzenten nach der tonalen Seite, bringt sie aber auch mit den »Silbenfüßen« zusammen. In dieser Beziehung stellt sie zwei rhythmische Werte für die Neumen auf, den des kurzen und des langen Tones, der Brevis und der Longa. Hier ist ein zweifaches zu beachten: der Verfasser weiß nichts von einem dritten rhythmischen Werte, und ebensowenig erfahren wir, direkt wenigstens,

[1] Hier steht von späterer Hand darüber geschrieben: *brevibus.*

in welchem Verhältnis Brevis und Longa zueinander stehen sollen, ob die Longa das Doppelte der Brevis gelte oder das Dreifache, oder ob es sich um eine ganz allgemeine, mathematisch nicht meßbare Länge und Kürze handelt. Da aber Longa und Brevis in der Kunst der »Versfüße« sich verhalten wie 2 : 1, so muß auch hier die Longa das Doppelte der Brevis gelten.

Die rhythmische Bedeutung der Zeichen ist die folgende: das Punctum gilt einen kurzen Ton, die Nota producta, die Virga jacens einen langen; einen langen Ton bedeutet auch der Acutus (die Virga) und der Circumflex. Hier sind demnach die Virga und Producta gleichbedeutend; worin ihr Unterschied besteht, ist nicht gesagt. Wir kennen ihn bereits aus den Aufzeichnungen der ältesten Zeit. Beide Werte, die Longa und Brevis, sind mehrfacher Zusammensetzung fähig, in auf- wie absteigenden Verbindungen bis zu acht Stufen in die Höhe und sechs in die Tiefe, was der Verfasser an einigen Beispielen erläutert. Das liqueszierende Zeichen nennt er eine Liquida; auch sie ist der Verbindung mit anderen fähig. Die Tremula (das Quilisma) besteht aus drei Tönen, von denen die beiden ersten kurz, der dritte ein langer ist. Der Pressus ist Neuma coagulata[1] genannt und besteht aus zwei Akuten und und einem darunterliegenden Punctum; das Trigon endlich heißt Triangulata und enthält drei kurze Töne, kann aber erweitert werden durch eine Gravis und eine Longa.

Obwohl der Anonymus Bezeichnungen melodischer Art, wie Akut, Gravis und Circumflex, und solche rhythmischen Inhaltes, Longa und Brevis, durcheinander gebraucht, kann doch nicht bezweifelt werden, daß für ihn die Virga und die Producta eine Longa, der runde Punkt eine Brevis bedeutet, und zwar gilt diese Schätzung auch für zusammengesetzte Neumen.

Daß er in Deutschland lebte, beweist die Form der neben dem Traktat an den Rand geschriebenen Neumen[2]; für sein hohes Alter zeugt seine (hier nicht mitgeteilte) Theorie von den Tonarten, deren er zwölf kennt[3], und die sanktgallische Sequenz, die in die Hand-

[1] Daß damit der Pressus gemeint ist, geht zumal aus dem Beispiel hervor, das der Autor gibt; das ℟. *Beati estis* hat am Anfang einen Pressus; vgl. Codex Hartker (Cod. 391 St. Gallen), p. 207 der Ausgabe der Paléographie musicale.

[2] Zu diesen vgl. Dom Beyssac in der Rassegna Gregoriana, t. VI, 1907, p. 520.

[3] Damit gehört er in die Reihe der fränkischen Lehrer des 9. (und 10.) Jahrhunderts, von denen Aurelianus von Réomé berichtet, sie hätten die Zahl der Tonarten auf Anweisung Karls des Großen von acht auf zwölf erhöht; auch die Leipziger Reginohandschrift (vgl. S. 201 ff.) vertritt diese Lehre.

schrift aufgenommen ist. Wir besitzen demnach in seiner Auseinandersetzung die Auffassung der nordischen Chorallehrer im 10. Jahrhundert.

Weiter ist für uns von Interesse der Autor der Scholien zur Musica Enchiriadis, die ebenfalls aus dem 10. Jahrhundert stammen und wenn nicht von Hucbald selbst, so doch von einem gleichgesinnten Schriftsteller herrühren. Auch er verlangt für den Kirchengesang lange und kurze Töne. Mit dem Vatikanischen Anonymus übereinstimmend erklärt er die Virga für das Zeichen eines langen, das Punctum für das Zeichen eines kurzen Tones[1]. Er nimmt dabei auf das Organum Bezug und sagt von ihm, man führe es so langsam aus, daß eine besondere Rücksichtnahme auf den Rhythmus dabei kaum möglich sei. Die Unterscheidung kurzer und langer Töne gilt aber für den einstimmigen Gesang. In einem anderen Zusammenhange[2] verbreitet er sich ausführlicher über den Vortrag, den er »numerose canere« nennt. Wie es lange und kurze Silben gäbe, so auch lange und kurze Töne, und zwar sollten Längen und Kürzen gesetzmäßig zusammenpassen, damit die Kantilene wie in metrischen Versfüßen sich schlagen lasse. Hierdurch

[1] *Sane punctos et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium et longorum, quamvis hujus generis melos tam grave esse oporteat atque morosum, ut rhythmica ratio vix in eo servari possit.* Coussemaker, scriptores II, 75. Vgl. den nach einer Brüsseler Handschrift revidierten Text bei Dechevrens, Composition musicale et Composition littéraire à propos du chant grégorien II, p. 180 ff.

[2] Vgl. Gerbert, scriptores I, 182: *Quid est numerose canere? Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae, attenditur, ita qui soni producti, quique correpti esse debeant, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu causa?); plaudam pede ego in praecinendo, tu sequendo imitabere: Ego sum via, veritas et vita, alleluia, alleluia. Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt. Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oporteat, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora, qua coepit. Verum si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, i. e. circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, i. e., ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes duplo longiore. ... Sumamus melum quod vis canere, nunc correptius, nunc productius; ita ut morulae, quae nunc sunt productae correptis suis, nunc item fiant pro correptis ad eas quae fuerint productiores se. Canamus modo: prima sit mora correptior, subjugatur producta, tunc correpta iterum: Ego sum via, veritas et vita, alleluia, alleluia. Haec igitur numerositatis ratio doctam semper cantionem decet et hac maxima sua dignitate ornatur, sive tractim, sive cursim canatur, sive ab uno, sive a pluribus.*

ergänzt unser Autor die Angaben des Anonymus Vatikanus, der das Verhältnis von Länge und Kürze zueinander überging; es ist ein mathematisch genaues, und die Longa umfaßt zwei Breves. Evident wird diese Erklärung durch das Beispiel, an dem er seine Vorschrift erläutert; um dem Schüler das Gefühl für die genaue Verhältnismäßigkeit der Tondauern beizubringen, läßt er einen von ihm eigens komponierten Satz in verschiedenen Schnelligkeitsgraden so ausführen, daß die einzelnen Töne jedesmal die gleiche Dauer beobachten, mit Ausnahme der Schlußtöne, die länger sein sollen; in einem mathematischen Verhältnisse sollen auch die Schnelligkeitsgrade stehen, das zweitemal soll der Satz doppelt so rasch, das drittemal doppelt so langsam und dann wieder rasch gesungen werden. Das mathematische Verhältnis von Längen und Kürzen liegt unserem Autor sehr am Herzen; ohne dasselbe, sagt er, gibt es keinen kunstgerechten Gesang; es bildet seinen schönsten und würdigsten Schmuck. Wenn unsere Schrift, wie es scheint, in Nordfrankreich oder Belgien geschrieben wurde, so bezeugt sie für dies Land die mathematisch genaue Ausführung langer und kurzer Töne im liturgischen Gesang für das 10. Jahrhundert.

Demselben Gedankenkreise und derselben Zeit gehört der gleichfalls anonyme Verfasser der Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis[1] an, die am Schlusse eine ungemein anregende Schilderung des damaligen Choralvortrages liefert. Dieselbe ist für unsere Angelegenheit von Bedeutung und soll darum hier im Original und in einer Übersetzung folgen:

1. De caetero ante omnia sollicitius observandum, ut aequalitate diligenti cantilena promatur; qua utique si careat, praecipuo suo privatur iure et legitima perfectione fraudatur. Sine hac quippe chorus concentu confunditur dissono, nec cum aliis concorditer quilibet cantare potest, nec solus docte. Aequitate plane pulchritudinem omnem, nec minus quae auditu quam quae visu percipitur, Deus auctor constare instituit, quia in mensura et pondere, in numero cuncta disposuit.

2. Inaequalitas ergo cantionis can-

1. Im übrigen ist vor allem gewissenhaft zu beachten, daß die Melodie mit sorgfältiger Gleichmäßigkeit vorgetragen werde; geschieht dies nicht, so wird sie ihres vorzüglichen Rechtes beraubt und um ihre gesetzmäßige Vollkommenheit betrogen. Ohne sie wird ja ein Chor in verwirrendes Durcheinander geraten und keiner einträchtig mit dem anderen zusammen, noch überhaupt kunstgerecht allein singen können. Gott der Schöpfer hat es so eingerichtet, daß alle Schönheit, mag sie mit dem Auge oder mit dem Ohre wahrgenommen werden, auf dem Ebenmaß beruhe, da er alles nach Maß, Zahl und Gewicht ordnete.

2. Ungleichmäßigkeit im Vortrag soll

[1] Bei Gerbert, scriptores I, 213 ff.

tica sacra non vitiet; non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu, verbi gratia responsorii vel caeterorum, segnius quam prius protrahi incipiatur. Item brevia quaeque impeditiosiora non sint, quam conveniat brevibus. Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus, quae simili cautela in cantu observandae sunt. Omnia quae diu, ad ea, quae non diu, legitimis inter se morulis numerose concurrant, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur. Hac tamen ratione servata, dum in cantu, qui raptim canitur, circa finem aut aliquando circa initium longiori mora melos protendendum est, aut cantus, qui morose canitur, modis (moris?) celerioribus finiendus: ut pro modo brevitatis prolixitas prolongetur, et secundum moras longitudinis momenta formentur brevia, ut nec majore nec minore, sed semper unum alterum duplo superet.

3. Dum canente quolibet respondetur ab alio unum[1] morosius, servent utrique modum, nec unus altero impeditiosius aut celerius canat. Hac pariter diligentia custodita, ut voces in unum amborum coeant, nec qui succinit humilius vel celsius respondeat, quam ille qui praecinit, sed quantum fieri valet, haec dissonantia caveatur. Sive eiusdem sint modi voces ambae, seu alia pro convenientia aut necessitate mutanda, sint tanen, prout servari potest, ambae

also die heiligen Lieder nicht entstellen; nicht soll man gelegentlich eine Neume oder einen Ton ungebührlich verlängern oder verkürzen, noch auch innerhalb eines Gesanges, z. B. eines Responsoriums oder eines anderen, aus Sorglosigkeit auf einmal langsamer singen als vorher. Weiter soll, was kurz ist, nicht schleppender gesungen werden, als es Kurzem geziemt: vielmehr alles Lange gleichlang, alles Kurze gleichkurz sein, außer den Periodenschlüssen, die beim Singen eine ähnliche Sorgfalt (wie in der Sprache) verlangen. Alles, was lang ist, soll zu dem, was nicht lang ist, in einem richtigen, durch Zahlen darstellbaren Verhältnisse der Zeitdauer stehen und ein jeder Gesang von einem Ende bis zum anderen in demselben Grade der Schnelligkeit gesungen werden. Hierbei ist indessen zu berücksichtigen, daß, falls in einem rasch vorzutragenden Gesang am Ende oder zuweilen auch am Anfang die Melodie durch längere Werte zu dehnen, oder ein langsamerer Gesang in rascherer Bewegung zu beenden ist, daß dann die Verlängerung nach dem Maße der kurzen und der Vortrag der Stellen, die rascher gesungen werden, nach dem Maße der langen Werte vor sich gehe; so daß immer das eine das andere um das Doppelte übertreffe, nicht mehr oder weniger.

3. Wenn einer vorsingt und der andere langsamer antwortet, so sollen beide das rechte Maß innehalten und nicht der eine schwerfälliger oder rascher als der andere singen; wobei wieder Gewicht darauf zu legen ist, daß ihre beiden Stimmen wohl zusammenpassen und nicht der Nachhersingende in höherer oder tieferer Lage antwortet als der zuerst gesungen hat; so viel nur möglich, soll man sich vor diesem Mißklang hüten. Mögen beide Stimmen gleichartig sein

[1] Ich glaube, das Wort *unum* steht besser vor *modum*; *morosius* scheint verderbt und dem, was folgt, zu widersprechen.

aequisonae. Modum autem eundem vocis dico, donec in alteram transeat, et in novam mutetur.

4. Praeterea, quemadmodum psalmi vel alia quaelibet melodia ad rationem causae vel temporis, pro paucitate vero seu multitudine cantorum celsius vel humilius canendi sunt; nec enim indifferenti altitudinis modo cantum cuiusque temporis modulari oportet, verbi gratia, matutina laetitia elatiore canore celebranda, quam nocturna synaxis; at nocturna quidem vigilanter, sed temperate.

5. Psalmi, qui continuatim cum suis antiphonis dicuntur ad vesperam, dumtaxat quinque aut quattuor, ad nocturnas sex vel tres, illi etiam, qui ad matutinas deputati sunt, aut aequali elatione omnes imponendi, aut certo a primo ad extremum melodia gradatim debet et moderate in altum excrescere.

Cantica quoque Evangelii altius et morosius caeteris; sicut, inquam, psalmis dicendis in efferendo et in submittendo ratio dictat modum, ita nihilominus quam producte vel correpte dici oportet[1]. Verum sive morosius sive celerius dicantur, hoc attendi semper debet, ut honestis et plenis neumis congruo celeritatis pronuntientur modo, ut nec nimiae productionis taedeat, nec eos irreverenti festinantia os ignobiliter canens ebulliat.

6. In pronuntiatione psalmorum cum antiphonis semper principia versuum

oder aus Gründen der Zweckmäßigkeit oder Notwendigkeit verschieden, so sollen sie doch immer so viel wie möglich gleichklingen. Gleichartig meine ich, wenn die eine Stimme in eine andere übergeht, in eine neue verändert wird.

4. Weiterhin (soll man berücksichtigen), daß nach Maßgabe der Zeit und der größeren oder geringeren Zahl von Sängern die Psalmen wie die anderen Gesänge höher oder tiefer zu singen sind, denn man muß nicht zu jeder Zeit die Gesänge unterschiedlos in derselben Höhe vortragen, so z. B. ist in der Matutin eine höhere Lage zu wählen als während der Nachtversammlung; wenn auch in der letzteren aufmerksam, aber gemäßigt gesungen werden muß.

5. Die Psalmen, die der Reihe nach mit ihren Antiphonen zu singen sind, zur Vesper 5 oder 4, zur Nokturn 6 oder 3, sowie diejenigen, welche für die Matutin angeordnet sind, sollen entweder alle in gleicher Höhe intoniert werden, oder aber es soll die Melodie vom ersten bis zum letzten Psalm allmählich und mäßig in die Höhe auswachsen.

Auch die evangelischen Cantica sollen höher und langsamer gesungen werden als die übrigen; wie, sage ich, beim Vortrag der Psalmen das höher und tiefer Intonieren nach vernünftigen Grundsätzen zu geschehen hat, so muß nichtsdestoweniger ... gedehnt oder gekürzt gesungen werden. Ob sie aber langsamer oder rascher vorgetragen werden, immer ist darauf zu sehen, daß sie in einem passenden Grade der Schnelligkeit mit ehrbaren und vollen Neumen ausgesprochen werden, damit weder zu große Ausdehnung Verdruß errege, noch der mit unpassender Schnelligkeit unschön singende Mund sie herausstoße.

6. Beim Vortrag der Psalmen mit ihren Antiphonen soll man immer die

[1] Auch hier scheint die Überlieferung nicht genau zu sein.

protendantur, una scilicet longa syllaba, longa autem pro modo correptionis, quatenus chorus omnis pariter capere initia versuum possit et concorditer perducere. Similiter versuum finis una vel duabus productis eadem longitudine syllabis, ut nec praeripiatur versus sequens praecedente nondum terminato, nec rursus intercapedo maior sit inter versum et versum, quam finalium syllabarum legitima longitudo.

7. Repetitio antiphonarum, quae in fine versuum inter cantandum fit, eadem qua psalmus celeritate percurrat: porro finito psalmo, legitima productione producatur duplo dumtaxat longius: excepto dum cantica evangelica sic morose psalluntur, ut non longiori, sed eadem morositate, antiphonam subsequi oporteat.

8. Haec qualiacunque de psalmorum melodiis et aequitate canendi, prout potui, de diversis collecta descripsi, non praejudicans illis, qui easdem modulationes licet aliter, non minus tamen bene, et fortasse melius habent. Quae canendi aequitas rhythmus graece, latine dicitur numerus[1]: quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere, ut a primaevo usu aequalium et inaequalium distantia calle eos[2] laudis Dei disciplinam nosse, et cum supplici devotione scienter Deo obsequi.

Versanfänge dehnen, und zwar um eine lange Silbe, lang nach dem Maß der Kürze, damit der ganze Chor die Versanfänge gleichmäßig erfassen und einträchtig weitersingen kann. Ebenso die Schlüsse der Verse durch eine oder zwei in derselben Länge gedehnte Silben, damit nicht der folgende Vers schon angefangen wird, bevor der vorhergehende beendet ist; auch soll der Zwischenraum zwischen zwei Versen nicht größer sein, als die richtige Länge der Endsilben beträgt.

7. Die Wiederholung der Antiphonen, die nach den Versen eingeschaltet werden, soll ebenso rasch gesungen werden wie der Psalm; ist dagegen der Psalm zu Ende, so soll sie in dem richtigen Maße gedehnter vorgetragen werden, und zwar um das Doppelte länger; außer, wenn die evangelischen Cantica so langsam psalliert werden, daß man die Antiphone nicht noch in größerer, sondern höchstens in derselben Langsamkeit folgen lassen kann.

8. Dies und was ich sonst über die Melodien der Psalmen und das Gleichmaß beim Singen bemerkt habe, habe ich, so gut ich konnte, nach verschiedenen Quellen dargestellt, ohne indessen denen vorzugreifen, welche dieselben Formeln etwa anders, aber nicht weniger gut und vielleicht noch besser, besitzen. Dies ebenmäßige Singen heißt bei den Griechen Rhythmus, bei den Lateinern Numerus[1]; daß gewiß jede Melodie nach Art des Metrums sorgfältig zu messen ist. Sie sollen die Gesanglehrer in den Schulen ihren Schülern eifrig einprägen und die Knaben von Anfang an in dieser Kunst des ebenmäßigen und durch Zahlverhältnisse darstellbaren Singens unterrichten; während des Singens können sie mit dem Fuße oder der Hand oder mit einem Schlaginstrument den Numerus angeben, damit von den ersten Übungen an der Unterschied

[1] Hier muß eine Lücke sein.

[2] Auch hier ist der Text korrupt. Gerbert schlägt vor: *pateat eos.*

des Gleichen und Ungleichen ihnen klar sei, sie die Wissenschaft des Lobes Gottes kennen lernen und mit andächtiger Bitte und gewissenhaft Gott dienen.

1. Gehen wir auf die Vorschriften des Autors näher ein, so wird zunächst als allgemein gültig die Forderung aufgestellt, daß die cantilena aequalitate diligenti vorgetragen werde. Worin besteht diese Gleichmäßigkeit? Das sagt er zunächst nicht, wohl aber gibt er zwei Konsequenzen an, die ihrer Nichtbeachtung entspringen. Einmal kommt ohne sie der Chor leicht in Verwirrung, und dann kann auch ein einzelner ohne sie nicht docte, so, wie es den Regeln der Kunst entspricht, singen. Der Ausdruck concentus dissonus macht keine Schwierigkeiten, die aequalitas aber, durch welche der Gesang kunstgerecht wird, bedarf der Erklärung, und darum wird darauf hingewiesen, daß das Ebenmaß die wichtigste Eigenschaft des Sinnlich-Schönen ist. Die Aequalitas wird erläutert durch die Aequitas, in ihr besteht sie und kommt durch sie zum Ausdruck.

2. Im allgemeinen soll ein Gesang in demselben Tempo von Anfang bis zu Ende ausgeführt werden; nur zu Ende und bisweilen auch zu Anfang sollen rasche Gesänge etwas retardiert, und langsame am Ende etwas rascher vorgetragen werden. Ein Retardando am Ende ist auch den heutigen Musikern geläufig; eigentümlich ist aber ein solches zu Beginn einer Melodie, wie auch das Accelerando, mit welchem der Autor langsamere Gesänge am Ende ausgestattet haben will. Dieses widerspricht vollständig unserer Art, musikalisch zu empfinden. Das Rallentando am Anfang ließe sich noch aus dem Bedürfnisse erklären, allen Sängern Gelegenheit zu geben, die Melodie zu erfassen und erst dann, wenn alle in sie hineingekommen sind, im rascherem Tempo weiterzufahren. Das ist auch ein Gedanke, den der Autor nachher ausführt. Eine spezifisch mittelalterliche Anschauung müssen wir dagegen in der Vorschrift des Accelerando erblicken.

Der Wechsel im raschen und langsamen Tempo zu Anfang oder am Ende einer Melodie ist aber, so lehrt der Autor, nicht willkürlich zu verstehen; hier soll vielmehr ein mathematisches Verhältnis obwalten, dasjenige von 1 : 2 oder 2 : 1. Handelt es sich um eine langsame Melodie, so müssen die Anfangs- oder Endtöne doppelt so rasch, handelt es sich um eine rasche Melodie, so müssen sie doppelt so langsam genommen werden. Modern ausgedrückt, werden Viertel- zu Achtelnoten und Achtel- zu Viertelnoten. Dies

Verhältnis liegt dem Autor sehr am Herzen: er ermahnt, es genau innezuhalten.

Auch innerhalb der Melodie gilt Ähnliches; alle Kürzen sollen gleichkurz gemessen werden, die Längen gleichlang. Es gibt also kurze und lange rhythmische Werte in den Gesängen, und beide Werte sollen mathematisch genau gemessen werden.

3. Antwortet ein Sänger innerhalb eines Gesanges einem anderen, so sollen beide das gleiche Tempo beachten. Auch klingt es nicht gut, wenn der zweite in höherer oder tieferer Lage antwortet. Selbst dann, wenn beide verschiedenen Stimmklassen angehören (aus Not oder einem anderen zutreffenden Grunde), haben sie darauf zu achten, daß sie in der gleichen Tonlage singen, der zweite in derjenigen, in welcher der erste aufgehört hat.

4. Wenn wegen des Festes oder der größeren oder kleineren Zahl der Sänger ein Psalm oder ein anderer Gesang höher oder tiefer angestimmt wird, so soll man dabei mit Verständnis verfahren. In den Laudes (matutina cantica) ziemt es sich, höher zu singen als im Nachtoffizium, wo man einer gewissen Ruhe und Mäßigung sich befleißigen soll.

5. Die Psalmen der Vesper und der Nokturn soll man entweder alle in derselben Höhe anstimmen, oder aber, vom ersten angefangen, allmählich immer etwas höher intonieren. Die Cantica des Evangeliums dagegen (Magnificat in der Vesper, Benedictus dominus deus Israel in den Laudes) sind höher und langsamer zu singen. Auch dabei aber ist nicht willkürlich vorzugehen, sondern man soll mit Verständnis den Grad des Steigens abmessen. Das ist wohl der Gedanke der etwas unklaren, wenn nicht verderbten Stelle. Immer aber hat man weder zu rasch noch zu langsam zu singen, beides wirkt abstoßend; und die Neumen sollen alle voll und ehrbar zum Ausdruck kommen.

6. Was der Autor oben im allgemeinen bezüglich des Ritardando und Accelerando am Anfang resp. Ende der Melodie bemerkte, wiederholt er nun mit Bezug auf die Psalmodie. Die erste Silbe eines Psalmes soll man immer lang singen, damit der ganze Chor sich auf ihr zusammenfinden und von da an einträchtig weitersingen kann. Ebenso hat man am Ende des Verses eine oder zwei Silben zu verlängern, damit er ruhig ausklingen kann, bevor der neue Vers kommt, und nicht beide ineinandergeraten. Der Zwischenraum zwischen den Versen soll dann nicht größer sein als die Verlängerung der letzten Silben des ersten Verses.

7. Wird innerhalb eines Psalmes die Antiphone wiederholt, so soll sie sich in dem Grade der Schnelligkeit dem Psalm anpassen:

nur wenn der Psalm zu Ende ist, mag man sie doppelt so langsam singen, ausgenommen die Antiphonen der evangelischen Cantica, die sowieso (wie oben bemerkt) langsamer gesungen werden; sie hat man in derselben Schnelligkeit zu singen wie das Canticum.

8. Die Vorschriften, die der Verfasser über die Psalmodie und das Ebenmaß beim Singen gegeben, so wird zum Schlusse ausgeführt, hat er aus verschiedenen Quellen zusammengestellt. Es ist bescheiden genug, solche, welche die Psalmformeln in anderer Fassung singen, nicht zu tadeln, besteht aber desto mehr auf der Aequitas canendi, welche von den Römern Numerus, den Griechen Rhythmus genannt werde. Von Anfang an, schärft er ein, sollen ihre Regeln den Singknaben beigebracht werden, und der Lehrer soll den Numerus beim Singen mit der Hand, dem Fuße oder einem Werkzeuge angeben, damit die Knaben sich die verschiedenen rhythmischen Werte einprägen[1].

Zu den Autoren, auf welche die Commemoratio brevis sich beruft, gehört für seine Lehre von der Aequitas beim Singen ohne Zweifel der Verfasser der Scholia zur Musica Enchiriadis. Die Übereinstimmung in den Anschauungen und der Ausdrucksweise ist nicht zu verkennen. Sogar wörtliche Entlehnungen sind vorhanden; so gerade der Satz mit dem ea quae diu ad ea, quae non diu. Hält man beide Schriften zusammen, so ergibt sich als unabweisbares Resultat, daß in den Gegenden, wo ihre Verfasser lebten, der liturgische Gesang in genau gegeneinander abgemessenen rhythmischen Werten vorgetragen wurde, und zwar sind diese die Longa und die Brevis, die sich verhalten wie 2 : 1. Dieses Resultat findet seine Bestätigung in den Gesangbüchern des 10. Jahrhunderts, die, wie wir sahen, die Zeichen für Longa und Brevis genau auseinanderhalten.

Aus dem 11. Jahrhundert stammt die Neumentabelle in der Handschrift 318 von Montecasino[2]. Sie erinnert an den Anonymus Vaticanus, hat aber für die Neumenzeichen die longobardische Form. Sie kennt acht[3] Hauptneumen: den Acut (Virga) /, den Gravis \, das Punctum ., als Percussionalis brevis be-

---

[1] Zum ersten Male machte auf diese für die Gregorianische Rhythmik so wichtige Darstellung der Commemoratio brevis aufmerksam R. Schlecht in den Choralvereinsbeilagen zur Trierer Cäcilia 1875; neuerdings auch Dechevrens, l. c., II, p. 67 ff.

[2] Veröffentlicht von Coussemaker in der Histoire de l'harmonie au moyen âge, tabl. XXXVII. Vgl. oben S. 105.

[3] Fleischer, Neumenstudien, Bd. I, S. 80, spricht nur von sieben Neumen. Die Tabelle zählt aber acht Notae von der prima zur octava.

zeichnet, die Producta (Virga jacens) —, Percussionalis longa genannt, den Inflatilis ⁓, die Circumflexa ∩ (ist die Flexa anderer Codices), die Muta ⅃ (Podatus) und die Volubilis ⅂ (ist die liqueszierende Virga). Hier ist nur zwei Zeichen ausdrücklich eine rhythmische Bedeutung zugesprochen, dem Punctum und der Virga jacens, die beide Percussionalis genannt werden. Man wird annehmen müssen, daß es dem Schreiber besonders darauf ankam, diese Zeichen auseinanderzuhalten; wie die Neumengeschichte uns belehrte, sind sie tatsächlich vom 11. Jahrhundert an nicht mehr so sorgfältig unterschieden worden wie vorher.

Aus den Regulae de ignoto cantu des Guido von Arezzo wurde der Satz bereits angeführt, daß man den Neumenfiguren, wenn sie achtsam geschrieben seien, entnehmen könne, welche Töne liqueszierten, welche zu verbinden und zu trennen, welche lang, kurz oder tremulierend seien[1]. Auch er bezeugt eine gewisse Nachlässigkeit der Neumenschreiber zu seiner Zeit. Eingehender verbreitet sich über den rhythmischen Vortrag das Kapitel XV. seines Micrologus. Allerdings sind hier Beobachtungen an vorliegenden Gesängen und Ratschläge für neu zu komponierende ineinander verwoben; dennoch fällt einiges für die Erkenntnis der rhythmischen Neumenpraxis ab. In der Absicht, den Bau der liturgischen Singweisen analytisch zu erklären und in Formeln zu fassen, hat Guido[2] oder der Gewährsmann, dem er den Inhalt dieses Kapitels entlehnte, zwischen der Cantilena und dem poetischen Vers eine interessante Parallele gezogen. Guido führt den Vergleich theoretisch bis in die Einzelheiten durch, verlangt lange und kurze Töne und ihren Zusammenschluß zu metrischen Gestaltungen, nur daß der Musiker in diesen Dingen nicht so konsequent vorzugehen brauche, sondern eine gewisse Freiheit genieße. Er will damit sagen, daß ein Gesang zwar die prosodischen Versfüße beachten

[1] Oben S. 165.

[2] *Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem vel tremulam habeant . . . nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. . . . Sunt vero quasi prosaici cantus, qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae majores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum. Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur. . . . Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sunt pedum, et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, alia vero spondaico, illa iambico more decurrit.* Guido, Micrologus, ed. Amelli, p. 35 ff.

müsse, in deren Verbindung aber nicht die Ausschließlichkeit der Metrik einzuhalten brauche. Nach weiteren Ratschlägen über die Bildung neuer Melodien nimmt er eine Scheidung zwischen cantus prosaici und metrici vor. Metrisch nennt er solche, die in der Verbindung von Längen und Kürzen zu Versfüßen und deren Aneinanderreihung zu Distinktionen sich der Gesetzmäßigkeit metrischer Verse nähern, während die cantus prosaici in Bau und Ausdehnung verschiedenartige Glieder aufeinanderfolgen lassen. Endlich erklärt er die Neumen direkt für gleichbedeutend mit den Versfüßen; die eine Neume verlaufe daktylisch, die andere spondäisch oder jambisch usw.[1]

Der mit Guido gleichzeitige Berno von der Reichenau[2] gibt keine rhythmische Erklärung der Neumen, besteht aber im allgemeinen auf der Unterscheidung von langen und kurzen Tondauern. Wie der Vers sich aus langen und kurzen Silben zusammensetze, so bestehe auch der Gesang aus der passenden und einträchtigen Verbindung langer und kurzer Töne. Das ist nichts anderes, als die Lehre der älteren Meister. Gleichzeitig erfahren wir, daß auch im Norden die Neumenschreiber in diesen Dingen lässiger wurden, und daß sie Hilfe bei solchen fanden, die die Notwendigkeit einer derartigen Unterscheidung leugneten. Wie im Süden Guido von Arezzo, so bezeugt hier im Norden Berno den Verfall der primitiven Rhythmik seit dem 11. Jahrhundert. Daß die Gesangbücher dieser Zeit damit völlig im Einklange stehen, ist mehrfach festgestellt worden.

Der Scholastiker Aribo von Freisingen aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts begnügt sich damit, seinen Meister

---

[1] Daß das Wort neuma hier die Bedeutung von Tonzeichen hat, kann nicht zweifelhaft sein. Diese Bedeutung ist schon für eine Guido vorausliegende Zeit bezeugt; vgl. oben S. 15.

[2] Gerbert, scriptores II, 77: *Pervigili observandum est cura, ut attendas in neumis, ubi ratae sonorum morulae breviores, ubi vero sint metiendae productiores, ne raptim et minime diu proferas, quod diutius et productius praecinere statuit magisterialis auctoritas. Neque audiendi sunt qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptae numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem. Si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loco syllabam corripias, ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente, cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas: cur non magis musicae ratio ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet, succenseat quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem morarum? ... Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorumque sonorum copulatione componitur cantus.*

Guido zu kommentieren. Doch erfahren wir von ihm, daß ältere Antiphonarien die Buchstaben *c*, *t* und *m* verwendeten, um schnelle, langsame und mäßige Dauerwerte zu vermerken. In alter Zeit sei überhaupt bei Komponisten und Sängern die gewissenhafte Ausführung solcher proportioneller Werte in Ehren gewesen, nunmehr aber, so klagt Aribo, sei diese Sorge verschwunden, ja begraben[1]. Er selber hatte von diesen Dingen, wie es scheint, nur mehr eine unvollkommene Kenntnis, da er die alte rhythmische Differenzierung lediglich in den drei Buchstaben ausgedrückt findet. Guidos cantus metrici nennt er cantus bene procurati. Daß aber die alte Neumenrhythmik zu Aribos Zeiten wirklich begraben war, dafür liefert er selbst einen originellen Beweis[2]. Es stellt die antiken Versmaße zur melodischen Bewegung dergestalt in Parallele, daß ein Halbton der Brevis assimiliert wird, der Ganzton der Longa. Ein Trochäus ist demnach für ihn die kleine Terz $D — F$, die einen Ganzton (Longa) mit einem Halbton (Brevis) verbindet. Obwohl Aribo hier nur einen seiner zahlreichen, oft in die entlegensten Gebiete hineinschweifenden extravaganten Gedankengänge zum Ausdruck bringt, hat er doch, wie wir sehen werden, damit Schule gemacht.

Die Musica des Cotto[3], der etwas jünger ist als Aribo, aber noch im 11. Jahrhundert blühte, ist für unsere Frage wenig ergiebig. Er nimmt nur Gelegenheit, die Cantus accurati zu erklären, die mit besonderer Sorgfalt verfaßt seien. Man bezeichne sie auch als metrisch, weil sie wie die Hymnen besondere Gesetze beobachten. Cotto meint hier dasselbe, was seine Vorgänger Cantus docti nennen.

Der anonyme Verfasser der erst jüngst ans Tageslicht gezogenen Quaestiones in musica[4] exzerpiert in der Partie, die überschrieben ist: Quomodo metrice vel numerose neumas cantionum moneamur distinguere, der Reihe nach Berno, die Musica Enchiriadis, den Guidonischen Micrologus und Aribo, ohne einen eigenen Gedanken hinzuzufügen.

Die Erinnerung an den rhythmischen Unterschied der Neumenzeichen war aber nicht überall ausgelöscht. Die Handschrift

[1] Gerbert, scriptores II, 227: *Unde in antiquioribus antiphonariis utrisque (sc. missae et officii)* ***c t m*** *reperimus persaepe, quae celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt. Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quidlibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quae consideratio jam dudum obiit, imo sepulta est.*

[2] Gerbert, l. c. II, 228.

[3] Gerbert, scriptores II, 255, das Ende von Kap. XIX.

[4] Vgl. die Ausgabe von Steglich, S. 59 ff.

C 58/275 der Stadtbibl. Zürich[1] aus dem 12. Jahrhundert fixiert auf Fol. 11v. die prosodischen Verhältnisse des Hexameters mit Virga und Punctum so, daß der langen Silbe die Virga, der kurzen das Punctum zuerteilt ist. Eine solche Skansion findet sich zwar nur bei drei Versen; sie ist aber zu sprechend, um hier übergangen zu werden:

/ . . / / / / / . . / . . / /
Afferesin[2] dicunt de vertice quando recidunt,
/ . . / / / / / . . / . . / /
Ex mediastina fit sincopa parte recisa,
/ . . / / / / / . . / . . / .
Parteque[3] subtracta dicetur apocopa facta.

Der Schreiber dieser Zeilen hat ohne Zweifel in der Virga das Zeichen für einen langen, im Punctum das Zeichen für einen kurzen Ton erblickt.

In Italien wußten die Schreiber um dieselbe Zeit nicht mehr so genau Bescheid über den rhythmischen Sinn der Neumenelemente. Die Handschrift F. 3. 565 der Magliabecchiana[4] (Bibl. Nazionale) in Florenz, ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert, fügt theoretischen Traktaten des Guido u. a. an zwei Stellen eine Tabelle der longobardischen Neumen bei, Fol. 100v und 32v. Namentlich die erstgenannte Tabelle erinnert durch die seltsamen Namen an die Montecasinensische (vgl. oben S. 106). In beiden haben nun die Accentus brevis und Percussionalis longa genannten Neumen dasselbe Zeichen der Producta —. Hier liegt offenbar ein Irrtum vor; der Accentus brevis hätte, wie in der Montecasinensischen Tabelle, das Punktzeichen . haben müssen. Merkwürdig ist aber, daß der Fehler zweimal gemacht worden ist.

In der von Aribo eingeschlagenen Richtung bewegt sich der Kommentar des Guidonischen Micrologus aus dem 12. Jahrhundert in der Wiener Hofbibl., Cod. 2502. Weit davon entfernt, ein persönlicher Schüler Guidos zu sein, wie man wohl gemeint

[1] Vgl. das Jahrbuch der Bibliothek Peters für 1910, S. 23.

[2] Hier hat die Handschrift über der zweiten Silbe irrtümlicherweise eine Virga.

[3] Diese Virga trägt an der Spitze einen kurzen, schrägen Strich, so wie die sanktgallischen Virgen späterer Zeit; vielleicht sollte er die Liqueszenz bezeichnen.

[4] Ich verdanke die Kenntnis dieser Handschrift dem Abt Amelli in Florenz, habe sie aber persönlich einsehen können.

hat[1], drückt sich sein Verfasser so aus, daß es evident wird, er habe Guido völlig mißverstanden. Auch er vermengt gewaltsam melodische und rhythmische Dinge und interpretiert die Begriffe »lang« und »kurz« rein melodisch als Bezeichnung für ein enges und ein weites Intervall. Ein Halbton ist für ihn eine Brevis, ein Ganzton eine Longa; der aus Brevis und Longa sich zusammensetzende Jambus bedeutet also die Verbindung von Halbton und Ganzton, eine kleine Terz. So ist $D — F$ ein Trochäus, $F — A$, weil aus zwei Ganztönen bestehend, ein Spondäus. Daß diese Auslegung verfehlt ist, ergibt sich aus dem Zusammenhang, in welchem dieser Gedanke bei Guido vorkommt, und der von wirklichen Metren in nicht mißzuverstehender Weise handelt, dann aus ihrem Widerspruche mit allem, was ältere Quellen über den Rhythmus der liturgischen Lieder sagen. Guido selbst kann an derartiges nicht gedacht haben, sonst würde er unter den Metren, die in den Neumen sich wiederfinden, nicht den Daktylus genannt haben; eine Verbindung von zwei halben Tönen unmittelbar hintereinander, von denen also wenigstens einer ein chromatischer sein müßte, ist für Guido, der am liebsten sogar den Ton b aus dem Tonsysteme hinweggeräumt hätte, ausgeschlossen. Diese melodische Deutung rhythmischer Begriffe finden wir noch im 14. Jahrhundert bei Johannes de Muris[2]. Sie beweist besser als alles andere, daß für den Choralvortrag eine neue Zeit angebrochen war.

Die Bemerkung der Scholien zur Musica Enchiriadis, wonach die von einer organalen Melodie begleitete Choralweise langsamer und ohne Beachtung rhythmischer Wertunterschiede vorgetragen wurde, (vgl. oben S. 358), steht nicht allein da. Die Musica Enchiriadis selbst erklärt den langsamen Vortrag für eine charakteristische Eigenheit des zwei- und mehrstimmigen Gesanges[3]. Auch ein anonymer Traktat de Organo[4], der dem 10. oder 11. Jahrhundert angehört,

---

[1] Vgl. Vivell im Kirchenmus. Jahrbuch 1908, S. 143, und im Gregoriusblatt 1910, S. 131 ff., 1911, S. 113 ff.

[2] Vgl. Coussemaker, scriptores II, 233.

[3] So schließt das Kap. XIII mit dem Satze: *Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta dumtaxat et concordi morositate, quod suum est hujus meli, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum.* Vgl. Gerbert, scriptores I, 166a. Ebenso 188: *Verumtamen modesta morositate edita, quod suum est maxime proprium, et concordi diligentia procurata honestissima erit cantionis suavitas.*

[4] Vgl. darüber Hans Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften, S. 79, und Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 20. Der Schlußsatz des Traktates lautet: *Poscit autem semper organum diligenti et modesta morositate fieri et honestissime sacris canticis adhibetur.*

bezeugt, daß das Organum sehr passend bei den Kirchengesängen angewendet, und daß es immer bedächtig und langsam ausgeführt wurde. Der Umschwung in der rhythmischen Neumeninterpretation gewann an Ausdehnung, je mehr das Organum, die Diaphonie, sich ausbreitete. Das Endresultat dieser Entwicklung sollte die Auflösung der liturgischen Weise in lauter lang auszuhaltende Töne sein.

Vom 12. Jahrhundert an zog die Musica mensurabilis, in die das Organum durch Aufnahme der Mensur überging, die Tätigkeit der Theoretiker in besonderem Maße an sich. Die Erörterung der zahlreichen Probleme der Mensur erforderte einen nicht geringen Aufwand an Arbeit und Geist, und gerade die Theoretiker waren berufen, die Kräfte der neuen Kunst nach der Richtung der rhythmischen Ausbildung zu erproben. Wir dürfen demnach keine ausführlichen Auseinandersetzungen über den ursprünglichen Choralrhythmus bei ihnen erwarten.

Solange der gregorianische Gesang die einzige Kunstmusik war, bedurfte es zu seiner Bezeichnung keines besonderen unterscheidenden Namens. Man sprach von Musica, Ars musicae, von Cantus, Carmen gregorianum, ecclesiasticum, usw. Auch die Theoretiker stellen diese allgemeinen Bezeichnungen an die Spitze ihrer Traktate. Das Organum des 9. und 10. Jahrhunderts und die Diaphonie des 11. Jahrhunderts erschienen vorerst noch als besondere Erscheinungsweisen der liturgischen Musik, nicht als wesentlich von ihr unterschieden, und sind daher von den Schriftstellern immer im Zusammenhang mit dieser behandelt. Anders lagen die Dinge mit der ausgewachsenen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts, die man eher als eine selbständige Kunst empfand. Von da an unterscheiden die Lehrer genau zwischen beiden Musikarten und behandeln sie in verschiedenen Schriften oder wenigstens in gesonderten Abteilungen ihrer Traktate. Den liturgischen Gesang nannte man von da an Musica plana, die neue Kunst der Mehrstimmigkeit Musica mensurata: zumal der Ausdruck Musica plana hat sich bis über das Mittelalter hinaus in der Schule wie in den Büchern fortgepflanzt. Seine Herkunft ist etwas dunkel. Man ist daran gewöhnt, die Bezeichnung plana, »ebene« Musik, auf den Vortrag zu beziehen, der bei der Choralmelodie ebenmäßiger gewesen sei als in der mensurierten Musik. Tatsächlich war der liturgische, einstimmige Gesang nicht konsequent mensuriert. Dazu würde die Definition gut passen, welche die Wortführer der neuen Praxis von beiden Musikarten aufstellen. So ist nach Franco von Köln die mensurierte Musik der durch lange und kurze Zeiten gemessene Gesang, während in

der Musica plana eine derartige Messung nicht beobachtet wird[1]. Möglich ist aber auch, daß Musica plana so viel bedeutet wie die tiefere Melodie und zwar des zwei- und mehrstimmigen Satzes, in dem ja die unterste Stimme regelmäßig eine liturgische Singweise war; diese liturgische Unterstimme, der Tenor, bewegte sich oft in lauter gleichlangen Taktnoten, ohne lange und kurze Werte zu unterscheiden. Musica plana wäre dann die untere Stimme, Musica mensurata die obere Stimme eines mehrstimmigen Satzes; jene ging einförmig daher, auf diese fanden die Regeln der mensurierten Rhythmik Anwendung. In der Tat ist planus zuerst im Sinne von »tief« gebraucht worden, mit rein melodischer Bedeutung nnd steht im Gegensatz zu »hochliegend«. So im Oddonischen Dialogus de Musica und bei Aribo, also im 10. wie im 11. Jahrhundert[2]. Trifft diese Auffassung zu, dann hat Franco einen lediglich einstimmigen liturgischen Gesang nicht mehr ins Auge gefaßt, sondern nur die zwei- und mehrstimmig bearbeitete Choralmelodie. Sicher ist, daß die Grenzen beider Musikarten sich bald verwischten.

Die Musica mensurabilis bediente sich in Frankreich, wo sie ihre erste Ausbildung gewann, der damaligen französischen Notenschrift; seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts hatte diese die Quadratschrift adoptiert, und so begegnen wir in allen Traktaten über die Ars mensurabilis ohne Ausnahme den Quadratnoten. Die eine musikalische Schrift fand von da an für beide Musikarten Verwendung, für die Musica plana, wie für die Musica mensurata. Beide bedienten sich vornehmlich der drei Zeichen der Virga , des quadratischen Punctum und des rhombenförmigen Punctum , wie der anderen Figuren, der Flexa , des Pes , des Torculus , des Porrectus , des Scandicus , Salicus und Climacus . Auch die liqueszierenden Zeichen des Epiphonus und des Cephalicus erwiesen sich als nützlich für die Musica mensurata; sie nannte dieselben Plica ascendens und descendens. In der Musica mensurata unterschied man die Longa von der Brevis

[1] *Musica mensurabilis est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus. Mensuratus dicitur, quia in plana musica non attenditur talis mensura.* Also Franco von Köln bei Coussemaker, scriptores II, 118.

[2] Vgl. Gerbert, scriptores I, 259 a: *Similiter cum acutus fuerit cantus in authentu deutero, dicitur authentus deuterus; sin autem planus fuerit cantus, plaga deuteri nominabitur.* Man wird demnach guttun, die Bezeichnung cantus planus nicht mehr zur Stütze des gleichmäßigen Choralvortrages in Anspruch zu nehmen. Ähnlich gebraucht das Wort Aribo bei Gerbert, II, 201 b.

und der Semibrevis ♦, und zwar umfaßte nach der älteren Theorie die Longa zwei Breves, die Brevis zwei Semibreves; später und schon seit Franco herrscht die dreiteilige Messung vor, in welcher jede Longa drei Breves und jede Brevis drei Semibreves enthielt. Wenn Walter Odington im 13. Jahrhundert berichtet: longa vocatur quae prius virga dicitur nota, und nachher: brevis quae prius dicitur punctus[1], so will das besagen, daß die Mensuralisten vor ihm die in der ursprünglichen Rhythmik der Quadratschrift indifferenten Zeichen ♩ und ▪, Virga und Punctum, rhythmisch differenziert hatten. Dann stellte sich die Rhombe ◆, als Nachfolger des Neumenpunctums ursprünglich die Brevis, als ein dritter Wert ein, der den Neumen im allgemeinen fremd war, die Semibrevis. Auch die Gruppenzeichen wurden mensuriert.

Das Verständnis für die Eigenart der liturgischen Melodie schwand mit dem Wachstum der mensuralen Musik. Während die einen die Franconische Auffassung der planen Musik einfach übernahmen[2], unterjochten andere die Choralmelodie einer wirklichen Mensur, wie der Dominikaner Hieronymus von Mähren im 13. Jahrhundert, der an der Zentrale der Musica mensurata lebte, in Paris[3]. In einem De modo faciendi novos ecclesiasticos et omnes alios firmos sive planos cantus überschriebenen Kapitel seines Tractatus de musica nimmt er für einen jeden Gesang eine Mensur in Anspruch und erklärt die Zeichen der Quadratschrift im Sinne der Mensuralmusik. Jüngere Theoretiker setzten diese Vermengung choralischer und mensuraler Rhythmik mehr oder weniger intensiv fort, so im 14. Jahrhundert Simon Tunstede, Johannes Hothby[4].

Auch im Bereiche der deutschen, gotischen Neumen muß die Theorie vom rhythmischen Gleichwert der Zeichen der Choralschrift sich bald festgesetzt haben. Ein im 13. Jahrhundert geschriebener Traktat aus dem Kloster St. Jacob in Lüttich fügt allerlei theoretisch-instruktiven Beispielen eine Tabelle mit den verschiedenen

---

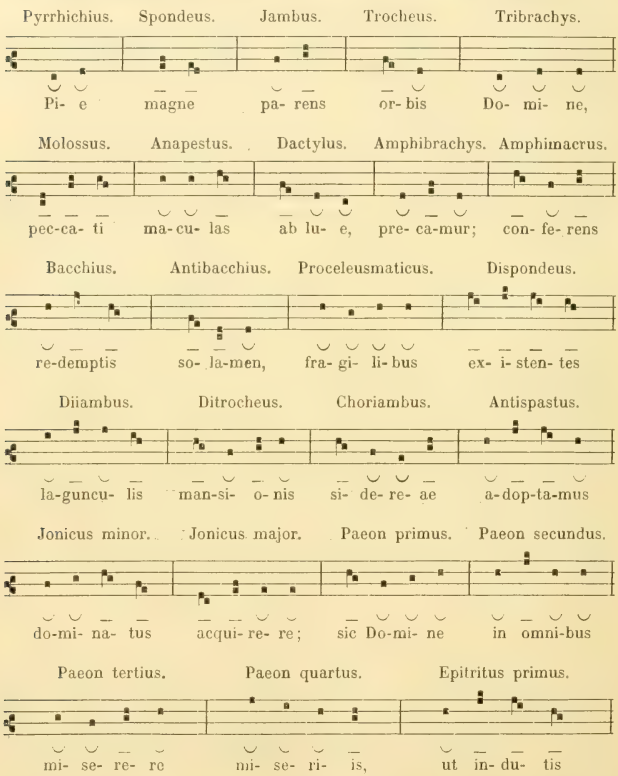
[1] Vgl. Coussemaker, scriptores I, 235 a.

[2] So Elias Salomonis gegen Ende des 13. Jahrhunderts: *Omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio, quam est de natura sui; ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari*, bei Gerbert, scriptores III, 24, und Marchettus von Padua im 14. Jahrhundert: *Musica plana dicitur quilibet cantus, qui absque temporis mensura et limitatione notularum figuratur et notatur*, bei Gerbert, scriptores III, 69 b. Bei Elias hat das Wort planus unzweideutig rhythmischen Sinn.

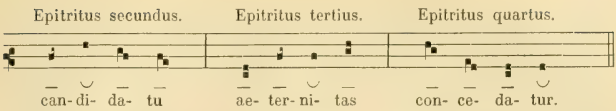
[3] Vgl. Coussemaker, scriptores I, 89 ff.

[4] Vgl. über sie Dechevrens, Études t. II, p. 152 und 167, sowie A. W. Schmidt, Die Calliopea legale des Johannes Hothby, Leipzig 1867, S. 36 ff.

metrischen Versfüßen bei, in der alle Kürzen durch eine Note, alle Längen durch zwei Noten ausgedrückt sind. Die Tabelle ist bisher immer nur in Quadratschrift veröffentlicht worden[1], obschon die Notenbeispiele in gotischen Zeichen geschrieben sind. Der Text, der ihr untergelegt ist, verflicht in sehr geschickter Weise die verschiedenen Metren zu einem fortlaufenden Gedanken. Man vgl.:



[1] Von Coussemaker in den scriptores II, 490, und von D. Pothier in der Revue de chant grégorien, Grenoble, XVI, p. 44; vgl. auch die Rassegna Gregoriana t. VIII, p. 430.



Diese Notierung ist deshalb beachtenswert, weil die Choralschreiber in Deutschland dem ursprünglichen Neumentypus treuer geblieben sind als ihre Kollegen in Frankreich, England und Italien. Sie ist aber nur für die damalige Ausführung zweitoniger Gruppen beweiskräftig. Wie der Scandicus, Climacus und ähnliche Figuren ausgeführt werden, erfahren wir nicht. Diese Lücke wird aber durch etwas jüngere Quellen mit gotischen Aufzeichnungen ausgefüllt. Eine Münchener Handschrift des 15. Jahrhunderts aus einem süddeutschen Kloster, Cod. mus. m. 157i, erklärt die gotischen Noten folgendermaßen: Die Nota longa wird auch caudata genannt, nicht weil sie an Zeitwert die anderen überragte, sondern weil sie ihrer Figur nach länger ist als die übrigen[1]. Später heißt es noch, daß die Virga oder, wie der Autor sagt, die Longa nach Belieben in eine (fallende) Notenreihe eingereiht werden könne, um dem Auge einen Stützpunkt zu geben. Die Cauda selbst füge der Note nichts hinzu, noch nehme sie ihr etwas. Dasselbe gelte von der römischen Quadratschrift; obschon die eine Note als Longa, die andere als Brevis und eine dritte als Semibrevis geschrieben werde, besäßen sie dennoch dieselbe Zeitdauer.

Die italienischen Choralschreiber des 15. und 16. Jahrhunderts bestätigen diese Erklärung. Sie betonen immer wieder den Gleichwert der Choralnoten, und zwar im Gegensatz zur Mensuralmusik. So Franchinus Gafurius in seiner Practica Musica 1496; besonders betont er, daß die Mediocris, die Rhombe ♦, nicht flüchtiger als die Virga und die Brevis gesungen werden dürfe. Dasselbe lehrt Pietro Aaron in seinen Harmonicae institutiones 1516, wie zahlreiche ihrer Nachfolger[2]. Andere Theoretiker sind etwas freier, betonen weniger die gleiche Dauer der Choralnoten und stellen die Ausführung eher ins Belieben der Sänger, wie schon Tinctoris in seinem Traktate de notis et pausis.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Gleichwert der Choralnoten von den Chorallehrern des 15. und 16. Jahrhunderts fast einstimmig anerkannt wurde. Sie erblicken in ihm geradezu eine Eigentümlichkeit des Cantus planus gegenüber der Musica mensurata.

---

[1] Vgl. darüber Raphael Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke, S. 2 ff.
[2] Vgl. denselben, Nachtridentinische Choralreform, Bd. I, S. 75 ff.

In einer anderen Hinsicht ist das Verhalten der Theoretiker am Ausgange des Mittelalters nicht so übereinstimmend, in der Benennung der Tonzeichen[1]. Das Wort Neume ist im 15. und 16. Jahrhundert dafür nicht mehr üblich; man sagt Nota, Figura, für den Einzelton Figura simplex, für Tonverbindungen Notae compositae, ligatae, auch Ligaturae. Neuma wird fast ausschließlich als Bezeichnung für eine Vokalise gebraucht, wie sie z. B. im Allelujagesang der Messe regelmäßig der letzten Silbe des Wortes angefügt ist, aber auch Antiphonen und Responsorien damals angehängt wurde. In demselben Sinne gebraucht man das Wort Pneuma[2]. Von den Namen Virga, Punctum, Podatus, Clivis usw. waren nur mehr die beiden ersten üblich, aber auch sie nur selten; meist sagte man dafür Longa und Brevis. Der Sache nach existieren jedoch diese Zeichen des Pes, der Flexa, des Torculus, Porrectus, Climacus und ihre Erweiterungen noch in der Praxis der Bücher, infolge der lediglich kopierenden Arbeit der Handschriftenschreiber. Strophicus dagegen, Oriscus, Quilisma u. a. waren längst aus der lateinischen Choralüberlieferung verschwunden.

In der Überlieferung der Zeichen wie ihrer Namen erwies sich die Choralpflege als ungleich konservativer. Im 14. Jahrhundert schrieb Johannes de Muris in seiner Summa Musicae ein eigenes Kapitel de notulis cantus usualis, quae sint et ad quid inventae[3]. Er meint damit die Neumen der alten Zeit ohne Linien. Seine Erklärung ist freilich nicht immer der ursprünglichen Bedeutung der Zeichen gemäß. Er lebte aber in einer Gegend, wo noch zu seiner Zeit Neumen alter Art geschrieben wurden, also jedenfalls in einem Lande deutscher Zunge. Eine jüngere Quelle, Cod. mus. m. 1573 zu München aus dem 15. Jahrhundert, überliefert eine Neumentabelle mit den traditionellen Neumen, in der allerdings auch einige Irrtümer unterlaufen. Sogar die uns bekannten Hexameter, in die eine frühere Zeit die gebräuchlichsten Neumennamen zusammengedrängt hat (vgl. oben S. 106), finden sich in dem Traktat eines Henricus Helenae aus dem 15. Jahrhundert.

Von der Praxis des Cantus planus nehmen die Theoretiker ausgangs des Mittelalters nur den sog. Cantus fractus, Canto fratto aus. Schon Gafurius berichtet, daß die Franzosen die Sequenzen und Prosen gerne mensuriert vortrügen, wie auch das erwähnte

---

[1] Zum Folgenden vgl. Molitor, Nachtridentinische Choralreform, Bd. I, S. 86 ff., und Deutsche Choralwiegendrucke, S. 2 ff.

[2] Vgl. oben S. 15.

[3] Vgl. Gerbert, scriptores III, 201 ff.

Credo cardineum oder patriarchinum[1]. Tatsächlich finden wir in vielen Gradualien vom 15. Jahrhundert an in gotischer und quadratischer Schrift einige Stücke mit der aus der Mensuralmusik stammenden Minima ♦ oder ♦ notiert. Sie bedeutet die Hälfte der Normaldauer einer Choralnote und kommt in verschiedenen Anwendungen vor. Bald verlängert sie den Normalwert um seine Hälfte, funktioniert also wie unser heutiger Verlängerungspunkt; meist hat dann die folgende Silbe ebenfalls eine Minima, so daß je zwei zusammengehören. Bald stehen mehrere Minimae auf einer Silbe, zwei, drei und mehr, die dann natürlich eine rasche Bewegung in die Melodie hineinbringen; bald sind mehrere Silben hintereinander damit versehen. So hat die sanktgallische Handschrift 546 aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zahlreiche Minimanotierungen:

Bene-di- ctus — vi- si- bi- lium — ve- rum.

Choraldrucke derselben und noch späterer Zeit bis ins 18. Jahrhundert weisen Ähnliches auf, so das Graduale Brugis 1500 und die deutschen Bücher. Der Cantus fractus muß beliebt gewesen sein, denn mehrfach fand die kirchliche Behörde Anlaß, dagegen einzuschreiten. Im Jahre 1621 verboten die Reformationes generales für die Diözese Krakau, die Choralnoten in mensurale aufzulösen, wie es manche beim Salve Regina und ähnlichen Melodien machten; in seinem Kommentar zu den Statuten des Ordo der Minores Fratres, Venedig 1664, sagt Bartolomeo da Pisa: cum cantus fractus non sit per ordinarium Ecclesiae ordinatus, fratres tales cantus exercentes peccant, quia faciunt contra ordinationes et constitutiones Papae Benedicti[3].

In ein paar Strichen läßt sich die Entwicklung der Neumenrhythmik bis zum Ausgange des Mittelalters nach den vorausgehenden Ausführungen also zeichnen:

Die ältesten Quellen erklären die Neumen als rhythmische Zeichen, und zwar operiert die Neumenschrift mit den beiden Werten der Longa und Brevis. Jener ist durch die beiden Formen der Virga, dieser durch das Punctum ausgedrückt. Die Funktion eines kurzen

[1] Vgl. darüber Molitor, Nachtridentinische Choralreform, Bd. I, S. 85.

[2] Vgl. Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg, Schweiz, Heft III), S. 122.

[3] Vgl. die Rassegna Gregoriana, t. I, p. 13, und Molitor, Reformchoral, S. 11 ff.

Tones erfüllt auch das Element des Hakens in seiner mannigfachen Zusammenstellung mit anderen Zeichen. Die Verbindung dieser rhythmischen Werte findet nach Maßgabe der antiken Versfüße statt, wie schon Alkuin bezeugt. Manche Gesänge sind darin konsequent und heißen darum cantus metrici (Guido) oder bene procurati (Aribo), andere sind freier, sei es, daß sie verschiedenartige Metren aneinanderreihen, sei es, daß sie sich überhaupt in einer Weise bewegen, die nichts mehr mit dem antiken Metrum gemein hat; es sind die cantus prosaici. Das Verhältnis von Länge und Kürze wird als ein mathematisches bezeichnet, so daß die Länge das Doppelte der Kürze umfaßt, und die genaue Beobachtung der rhythmischen Verschiedenheiten wird immer auf das nachdrücklichste eingeschärft[1].

Der diesen Grundsätzen entsprechende Vortrag war bis ins 11. Jahrhundert hinein üblich. Dann begannen die rhythmischen Unterschiede zu verschwinden, und eine mehr gleichmäßige Interpretation der Neumen kam in Gebrauch. Einige Bemerkungen der Autoren legen nahe, hier an eine Einwirkung der mehrstimmigen Gesangspraxis zu denken, die, wie sie ausdrücklich hervorheben, die rhythmischen Linien nivellierte. Die Unachtsamkeit der Notenschreiber muß da ebenfalls in Rechnung gestellt werden. Von da an veränderte sich allmählich der liturgische Gesangsvortrag. Wurde der einstimmigen Weise eine oder mehrere neue darüber zugesellt, so war sie in lauter lange Noten auseinandergelegt, eine Ausführung, die im 13. Jahrhundert ihre theoretische Formulierung als Cantus planus erhielt. Damit war eine neue Tradition geschaffen, die dann auch die theoretische Literatur bis weit ins 16. Jahrhundert hinein fast ausschließlich beherrscht hat.

Überblicken wir die rhythmische Geschichte der Neumenschrift, wie sie die Betrachtung der verschiedenen Neumentypen uns enthüllt hat, so bestätigt sie die Angaben der theoretischen Quellen.

---

[1] Die Bezeichnung des Vortrages mit genauer Beachtung der Längen und Kürzen als docta cantio, docte canere durch die Musica Enchiriadis (vgl. S. 358, Anm. 2) und die Commemoratio brevis (vgl. S. 359, Nr. 1) rechtfertigt die Vermutung, daß weniger »gelehrte« Sänger schon im 10. Jahrhundert auf die genaue Innehaltung solcher rhythmischen Unterschiede nicht mehr viel Gewicht legten. Wir wissen, daß die Sänger des Nordens um dieselbe Zeit auch mit den Zierfiguren des liturgischen Gesanges in einer Weise verfuhren, die die Kritik der Fachleute herausforderte; vgl. oben S. 163. Auf die docti cantores und ihre weniger »gelehrten« Kollegen sind vielleicht auch die Worte Guidos zu Beginn seiner Regulae rhythmicae (Gerbert, scriptores II, 25) gemünzt:

Musicorum et cantorum magna est distantia:
Illi dicunt, isti sciunt, quae componit Musica,
Nam qui facit quod non sapit, definitur bestia.

Die Gesangbücher entsprechen dem Bilde, das die mittelalterlichen Schriften über Musik mit rhythmischer Behandlung der Neumen liefern. Die ältesten Neumierungen unterscheiden sorgfältig die einzelnen Dauerzeichen, die Longa / und _, wie die Brevis .. Insbesondere sind . und _ in zusammengesetzten Figuren, wie dem Scandicus und Climacus, auseinandergehalten: ⁄, ⁄ und ⁄, ⁄ u. a. Dasselbe gilt von Gruppenzeichen, wie dem Podatus ⌐ und ✓, dem Torculus ⌐ und ⌐ usw. Diese Neumen erfüllen die Anforderungen, welche die Lehrer des 9., 10. und teilweise noch des 11. Jahrhunderts an sie stellen. Die ältesten italischen Bücher wie die Metzer und sanktgallischen, ohne Zweifel auch die anderen Handschriften des 10. und anfangs des 11. Jahrhunderts, stimmen in dieser genauen Beachtung der rhythmischen Unterschiede prinzipiell überein, wennschon sie in Einzelheiten auseinandergehen. Am meisten haben die sanktgallischen Schreiber alter Zeit die rhythmische Leistungsfähigkeit der Neumen entwickelt und ausgebildet, dies in einer Weise, die sie vor allen Handschriftenklassen auszeichnet[1]. Es bedarf keiner langen Untersuchungen um festzustellen, daß z. B. weder in Italien, noch in Frankreich oder England der gregorianische Gesang jemals mit der Menge rhythmischer Nuancen ist ausgeführt worden wie in St. Gallen[2]. Man kann daher diese sanktgallischen Spezialitäten ruhig beiseite lassen, es bleibt für die Urform des liturgischen Gesanges immer noch eine hinreichend detaillierte Rhythmik übrig.

Wenn die Autoren seit dem 11. Jahrhundert von der Wandlung des Choralvortrages berichten, so liefern die Gesangbücher den Kommentar dazu. Das Streben nach geringerem Kraftaufwand verleitete die Schreiber, die verschiedenen rhythmischen Varianten eines Zeichens außer acht zu lassen. Sie begnügen sich mit einem einzigen Zeichen oder aber stellen die ursprünglich rhythmisch verschiedenen Figuren in den Dienst der Schreibbequemlichkeit. So

[1] Wenn der sanktgallische Tonbuchstabe *m* einen mittleren Schnelligkeitsgrad angibt, haben die Neumatoren dieses Klosters sogar die von den anderen Quellen bezeugten Werte der Longa und Brevis um einen dritten, einen mittleren, vermehrt.

[2] Die von der Musica Enchiriadis und der Commemoratio brevis so energisch eingeschärfte Forderung einer absolut konsequenten Innehaltung des einmal angenommenen Zeitmaßes ist das Gegenteil der durch die sanktgallischen Buchstaben nahegelegten rhythmischen und dynamischen Beweglichkeit. Vgl. oben S. 242 und 246. Man denke auch an die *nimia dissimilitudo nostrae et Romanorum cantilenae* des sanktgallischen Anonymus um 880. (Vgl. oben S. 214.)

verfahren die Schreiber der longobardisch-beneventanischen Handschriften mit diastematischen Notierungen. Die französischen und englischen Handschriften verwischen den Gegensatz von Virga jacens und Punctum, indem sie jene ganz ausschalten und dafür immer dieses setzen, die deutschen Neumenschreiber ihrerseits zehren noch eine Zeit von den Vorräten, die die Bücher ihrer Vorfahren aufgehäuft haben, verfallen aber auch bald dem allgemeinen Niedergang. Besiegelt wurde dieser durch die Quadratschrift, die rhythmisch eine Verarmung der nuancenreichen Neumenschrift bedeutet. Sie kennt nur mehr eine einzige Spezies jedes Zeichens, nur mehr einen Pes, eine Flexa, einen Torculus usw. Da das Schreibinstrument, welches sie zur Voraussetzung hat, steigende Figuren quadratisch, fallende aber rhombisch macht, so hat von nun an der Scandicus und Salicus immer nur mehr die Form , , d. h. das einem kurzen Tone entsprechende Zeichen ist verschwunden, und der Climacus hat immer nur die Form . Die gotische Choralschrift war der letzte Hort der ursprünglichen Rhythmik; sie konnte es sein, weil sie nur ausnahmsweise zur Notierung mehrstimmiger, mensuraler Stücke herangezogen wurde, und sie verdankt ihr langes Leben gerade dem Umstand, daß ihre Pflegestätten sich nur sehr spät der mehrstimmigen Musik ergaben. Schließlich verlor sich auch hier die rhythmische Differenzierung der Zeichen.

XVII. Kapitel.

Die Rhythmik der Neumen. Systematischer Teil.

Im Vordergrunde der Neumenrhythmik steht naturgemäß ihre ursprüngliche Gestalt. Ohne denen Recht geben zu wollen, die für die heutige Praxis in allem die Rückkehr zum ältesten Choralvortrag verlangen, muß doch die vorliegende Darstellung ihr eine ausführliche Behandlung widmen, weil gerade darüber noch vielfach Unklarheit ausgebreitet liegt und die verschiedensten Auffassungen vorgetragen werden.

Der rhythmische Inhalt der Grundzeichen unter den Neumen läßt sich mit Sicherheit bestimmen. Die Virga / und die Virga jacens[1] _ bedeuten eine Longa, das Punctum . eine Brevis. Die rhythmische Identität von / und _ sowie ihrer Nachfolger in der Quadratschrift ▪ und ▪ wird heute nicht mehr bestritten. Wohl aber muß betont werden, daß der Neumenpunkt . einem kurzen Ton entspricht. Sämtliche Autoren des 9. bis 11. Jahrhunderts, also der ältesten Neumenzeit, die auf derartige Dinge zu sprechen kommen, die Scholia der Musica Enchiriadis, der Anonymus Vatikanus sagen es direkt und mit nackten Worten: sie sagen es auch indirekt, indem sie die Punkte in den zusammengesetzten Zeichen für kurze Töne in Anspruch nehmen. So der Anonymus Vaticanus bei der Erklärung des Trigon. Weiter: der sanktgallische rhythmische Buchstabe *c* steht häufig vor oder über der Virga und der Jacens, niemals aber gehört er zu einem Punctum. Kein einziger der Gelehrten, die sich mit den sanktgallischen Neumen befaßten, hat einen solchen Fall bisher namhaft gemacht, mir selbst ist er ebensowenig begegnet. Während die beiden Formen der Longa einer Kürzung fähig sind, ist sie bei der Brevis unmöglich, aus dem Grunde, weil diese den kürzesten, nicht teilbaren Choralwert darstellt. Selbst also diejenigen Hand-

[1] Die Bezeichnung Virga (Virgula) jacens bei Hucbald vgl. Coussemaker, scriptores II, 74b, bei Aribo, vgl. Gerbert, scriptores II, 226b. Sie geht in letzter Linie auf die lateinischen Grammatiker zurück, die das metrische Längezeichen also nennen.

schriften, die in der Verfeinerung des Rhythmus am weitesten gehen, bezeugen die kurze Dauer des Punctum. Noch Bücher des 12. und 13. Jahrhunderts überraschen durch die konsequente Unterscheidung von _ und . in Zusammensetzungen wie dem Climacus und bekräftigen damit die ursprüngliche rhythmische Unterscheidung beider Zeichen. Schließlich wäre die Energie, mit welcher die Autoren des 9. bis 11. Jahrhunderts immer wieder die sorgsame Beachtung langer und kurzer Töne fordern, unverständlich, wenn dieser elementare rhythmische Gegensatz nicht durch die Schrift seinen naturgemäßen Ausdruck gefunden hätte. Die Erinnerung an den Neumensinn des Punctum durchzieht merkwürdigerweise sogar alle Systeme mensuraler Notierung des 12. und 13. Jahrhunderts ohne Ausnahme, während die rhythmische Interpretation der ▪ und ▪ bekanntlich Schwankungen unterworfen war.

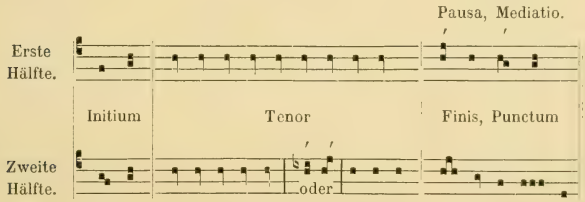
Eine rhythmische Kürze bedeutet auch der Haken in seinen mannigfachen Schreibungen. Man müßte das schon aus dem Verhalten der ältesten longobardischen Neumen schließen, die z. B. die Tristropha immer aus drei Punkten bilden ♦♦♦, während die sanktgallischen Neumatoren drei Haken schreiben „. Hier sind Punkt und Haken rhythmisch identisch. Eine Notiz des Aurelian von Réomé im 9. Jahrhundert macht diese Vermutung zur Gewißheit, wenn er für die Ausführung der Tristropha drei kurze Schläge verlangt. Ihm zur Seite tritt der Anonymus Vaticanus, der das Quilisma ⩘ für eine Verbindung zweier kurzer und eines langen Tones erklärt.

Da das Neumenpunctum ursprünglich niemals für sich allein über einer Silbe steht, sondern nur in Zusammensetzungen vorkommt, so bestreiten die Neumatoren die Aufzeichnung syllabischer Partien in der Regel mit den beiden Formen der Virga[1]. Erst vom 11. Jahrhundert an wird hier die Jacens der bequemeren Schreibung wegen durch das Punctum ersetzt, so daß es nunmehr den Anschein haben könnte, als seien Virga und Punctum rhythmisch identisch. Man darf daraus wohl schließen, daß syllabische Stücke oder Partien, weil rhythmisch indifferent neumiert, von Anfang an rezitativisch, im Sprachgesang sind

[1] Die erste Auflage dieses Buches betonte in der folgenden Darstellung einen Gegensatz von Theorie und Praxis in der ältesten Neumenzeit. Derselbe erledigt sich jedoch dadurch, daß das heute sogenannte Punctum quadratum ▪ sein Vorbild nicht in dem Neumenpunctum, sondern in der Virga jacens hat. Wenn / und _, ▪ und ▪ rhythmisch sich nicht unterscheiden, so folgt daraus für das Verhältnis von Virga zu Punctum nichts; es handelt sich hier nur um die beiden Formen der Virga.

ausgeführt worden[1]. Eine solche Schreibung ist für die Aufzeichnung syllabischer Melodik immer üblich geblieben. Hier einige Belege dafür. Ich beginne mit einer sanktgallischen Neumierung der Introituspsalmodie nach Cod. 381 aus dem 11. Jahrhundert (Faksimiles aus derselben Hs. vgl. oben S. 208 und 264.) Diese Handschrift enthält auf S. 51—141 die Psalmverse, die man während des Kirchenjahres im Anschluß an die Introitus- und Communionantiphonen sang, vollständig mit Neumen versehen. Ein Gesanglehrer des Klosters hat sie für seinen Gebrauch in der Unterrichtsstunde und während der Messe aufschreiben lassen. Dies geht aus ihrer Anordnung hervor: sie folgen einander in genauestem Anschluß an das Meßgesangbuch, vom ersten Adventsonntag an fortlaufend bis zum Ende des Kirchenjahres. Stellt man nun die Verse nach Tonarten zusammen, so ergeben sich höchst interessante Tabellen, die nicht nur die formalen Gesetze der alten Psalmodie, sondern auch noch andere wichtige Dinge enthalten. Ich lasse hier einige Introitusverse des ersten Tones folgen: überall, wo in der Tabelle ein + vermerkt ist, steht in der Handschrift das entsprechende liqueszierende Zeichen; siehe die folgenden Seiten.

Die in den Neumen verborgene Melodie ist, wie sie die Handschriften mit Linien übereinstimmend überliefern, die folgende:



In derselben Weise lassen sich die Psalmverse der anderen Tonarten aus der Handschrift zusammenstellen; überall ohne Ausnahme offenbart sich eine große Regelmäßigkeit in der Verteilung der Neumenzeichen auf die Textsilben.

Beide Vershälften bestehen aus drei Teilen, dem Anfangsstück, Initium, der Rezitationspartie, dem Tenor, wie man im Mittelalter sagte, und der Schlußpartie, die in der ersten Hälfte Pausa oder

[1] Wenn aber besondere Zeichen, wie die sanktgallischen Verlängerungsstriche und Buchstaben, den Rhythmus näher bestimmen, wird man die rezitativische Ausführung modifiziert haben. Besonders in Codd. 390—391 von St. Gallen sind sie häufig.

Die Introituspsalmodie des ersten Tones in Cod. 381 St. Gallen.

Erste Vershälfte.

Introitus	Pag.	Initium		Tenor	Pausa (Mediatio)					
		—	ʃ	/ / / / / / /	ʃ	—	—	—	ʌ	ʃ
Gaudete	52	Can-	ta-	te domino	can-	ti-	cum		no-	vum:
Rorate	53	Ce-	li	enarrant	glo-	ri-	am		de-	i:
Rorate	53	In	so-	le posuit taber-	na-	cu-	lum		su-	um:
Memento	54	Con-	fi-	temini domino	quo-	ni-	am		bo-	nus:
Suscepimus	67	Ma-	gnus	dominus et lau-	da-	bi-	lis		ni-	mis:
Suscepimus	67	Sic-	ut	audivimus,	i-	ta	et	vi-	di-	mus:
Gaudeamus	68	E-	ruc-	tavit cor meum	ver-		bum		bo-	num:
Exurge	70	De-	us	auribus	no-	stris	au-	di-	vi-	mus:
Exclamaverunt	102	Ex-	ul-	tate	iu-	sti	in	do-	mi-	no:
Exclamaverunt	102	Ver-	bo	domini	ce-	li	fir-	ma-	ti	sunt:
Salus autem	111	No-	li	aemulari in	ma-		lig-	nan-	ti-	bus:
Salus autem	111	Ju-	sti	autem heredi-	ta-		bunt		+ ter-	ram:
De ventre	112	Bo-	num	est confi-	te-		ri	do-	mi-	no:

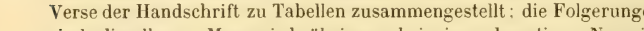
Die Introituspsalmodie des ersten Tones in Cod. 381 St. Gallen.

Zweite Vershälfte.

Initium		Tenor			Finis (Punctum)				
♪	♩	♩♩♩♩♩♩♩♩	♩	– – – –	♪	♩	–	,,,	–
+ can	ta-	te domi-			no	+ om-	nis	ter-	ra.
et	o-	pera manuum	+ e-	ius ad-nunci-	at	+ fir-	ma-	men-	tum.
et	i-	pse tanquam	+ spon-	sus procedens de	tha-	la-	mo	su-	o.
quo-	ni-	am in	sae-	culum miseri-	+ cor-	di-	a	+ e-	ius.
+ in	ci-	vitate dei	no-	stri, in mon-	te	+ san-	cto	+ e-	ius.
+ in	ci-	vitate do-			mi-	ni	vir-	tu-	tum.
di-	co	ego ope-			ra	me-	a	re-	gi.
pa-	tres	nostri adnunti-			a-	ve-	runt	no-	bis.
rec-	tos	decet			+ col-	+ lau-	da-	ti-	o.
et	spi-	ritu oris	+ e-	ius omnis	+ iu-	stus	e-	o-	rum.
ne	que	zelaveris facientes			in-	i-	qui-	ta-	tem.
et	in-	habitabunt in sacculum saecu-			li	su-	per	e-	am.
et	psal-	lere nomini tu-			o	+ al-	tis-	si-	me.

Mediatio heißt, in der zweiten Finis (Clausula) oder Punctum. Die Rezitationspartie hat für jede Silbe ohne Ausnahme eine Virga, ob ihre Vokale lang oder kurz oder durch Position lang sind. Bei längeren Texten wird in der zweiten Hälfte die Reihe der Virgae der Rezitation durch einen Podatus oder sein liqueszierendes Ersatzzeichen, den Epiphonus, unterbrochen, dem immer Jacentes folgen, bis zur Klausel. Der Podatus und der Epiphonus beziehen sich auf die Tonverbindung *a-b* oder *a-c*, nach welcher immer auf dem Tenor *a* weiter rezitiert wird; dieses *a* liegt nunmehr tiefer als der unmittelbar vorhergehende Ton *b* oder *c*, daher die Reihe der Jacentes. So erklärt sich auch, warum Anfangs- und Endton der Psalmformel durch Jacentes bezeichnet sind; es sind Stufen, die tiefer liegen als die folgende — am Anfang, oder vorhergehende — am Ende der Formel. Ich habe mir in gleicher Weise die sämtlichen anderen Verse der Handschrift zu Tabellen zusammengestellt: die Folgerungen sind dieselben. Man wird übrigens bei einer derartigen Neumierung nicht gerne eine mathematisch genaue Ausführung der stehenden oder liegenden Virgae annehmen, sondern einen der gehobenen Aussprache des Textes entsprechenden freieren Vortrag.

Die Handschrift 359 von St. Gallen, die lange für das Gesangbuch des »Romanus« gehalten wurde, sicher aber eines der ältesten Neumendenkmäler ist, hat im R. *Propitius* des Donnerstags nach dem zweiten Fastensonntag zu Beginn des V. folgende Stelle[1]:



V. Adiu-va nos deus salutaris . . . . . nominis tu-i, domine.

Die erste Partie des V. ist von der dritten Silbe des ersten Wortes an mit der Virga notiert, die zweite mit der Jacens. Die Überlieferung der Neumen in diastematischer Schreibart bis über das 16. Jahrhundert hinaus überträgt beide Stellen also:

Adiuva nos de-us sa-luta-ris . . . . nominis tu-i, domine.

Die erste Partie rezitiert auf *c*, die zweite auf *f*, die eine in der Höhe, die andere in der Tiefe, darum die verschiedenen Neumierungen[2].

---

[1] Vgl. die Ausgabe des P. Lambillotte, Antiphonaire de S. Grégoire, 1872, p. 93.

[2] Daß jüngere Handschriften in diesen Dingen zuweilen nachlässiger verfahren, ist mir wohl bekannt. So schreibt der um 1024 geschriebene Ber-

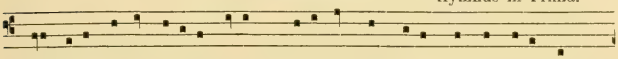
Diesem Verhalten der sanktgallischen Handschriften bis zum 11. Jahrhundert widersprechen die englischen und französischen Schreiber, wenn sie syllabische Partien mit Virga und Punctum neumieren[1], nur scheinbar, denn auch ihre Neumierung ist rhythmisch indifferent. Die aquitanische Schrift hat daraus die sich aufdrängende Konsequenz gezogen und gebraucht in diesem Falle immer nur ein Zeichen, dessen melodischer Inhalt als hoher oder tiefer Ton durch die diastematische Ordnung fixiert wird, während die longobardischen Neumen ebenso auf rhythmische Angaben verzichten und ihre drei Einzelzeichen lediglich der graphischen Bequemlichkeit unterordnen.

Interessant ist auch das Verhalten späterer syllabischer Neumierungen auf Linien. Aus Italien stammt die folgende:

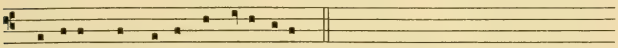
Aus Cod. L. Rosenthal, Kat. 102, Nr. 540.

13. Jahrhundert.

Hymnus in Prima.

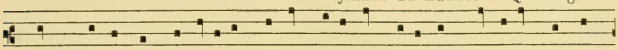


Jam lucis orto sidere De-um precemur suppli-ces, Ut in di-urnis

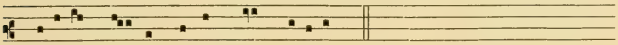


actibus Nos servet a nocentibus.

Hymnus ad Laudes in Quadrag.



Jam Christe, sol justi-ti-ae, Mentis di- escant tenebrae Vir-tutum ut lux



rede-at, Ter- ris di- em cum reparas.

Der metrischen Verfassung dieser Hymnentexte wird ein ähnlicher, regelmäßiger Vortrag entsprechen. Die Melodien sind durchweg syllabisch bis auf die Liqueszenzen, die bei *Jam*, *terris* und *cum* durch ein einfaches Verlängerungszeichen angedeutet sind, und zuerst vielleicht im Metrum des jambischen Dimeter vorgetragen werden. In der Schrift liegt aber für eine solche Ausführung kein Anhaltspunkt vor. Die Note mit dem Strich steht für den hohen, diejenige ohne Strich für den tiefen Ton.

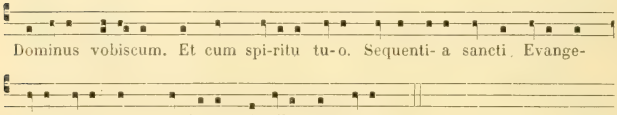
liner Cod. theol. qu. 11 (vgl. oben S. 209 ff.) in syllabischen Neumierungen neben der Virga auch das Punctum. Dieselbe Handschrift überliefert aber mehrere Beispiele eines zweistimmigen Gesanges, und vom Organum wird berichtet, daß bei ihm die ratio rhythmica kaum innegehalten werden konnte. Vgl. oben S. 370.

[1] Vgl. die Paléographie musicale, t. II und III, pl. 4, 6, 7, 80, 83, 162, 178 ff., 182 ff.

Ebenso rhythmisch indifferent ist die folgende, französische Neumierung aus dem Normalbuch der Zisterzienser, das im Auftrag des hl. Bernhard zur Fixierung der Praxis des liturgischen Gesanges im ganzen Orden hergestellt wurde. Es enthält die Lektionsweisen und ähnliche Formen vollständig in Systemen von 2—3 Linien ausgesetzt. Wir lesen daselbst fol. 114 v. folgendes Muster zum Vortrag des Evangeliums:

Aus Cod. 114-182 der Stadtbibl. Dijon.

12. Jahrhundert.



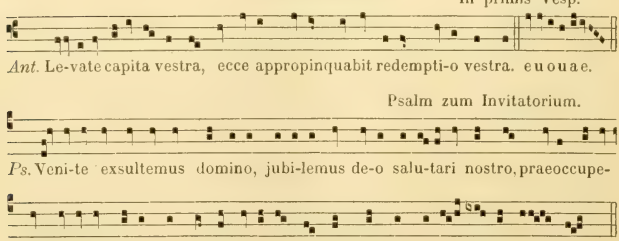
Die Note mit Strich steht überall, wo die Hand des Schreibers sich nach oben bewegt; auf das Gewicht der Silben ist dabei keine Rücksicht genommen. Auch da ist sie gesetzt, wo der Schreiber nach Absetzung der Hand die Feder neu ansetzt. In diesem System sind alle Beispiele in der Handschrift notiert.

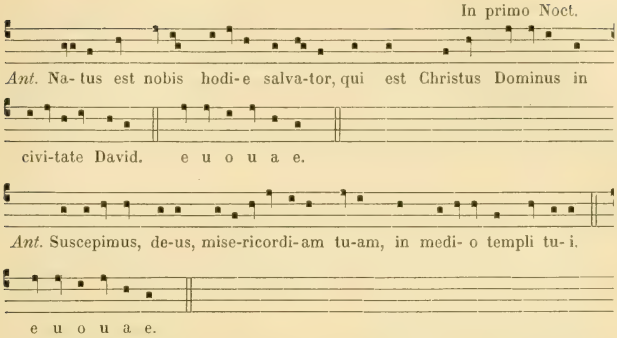
Gleichen Alters ist das Antiphonar von St. Maur-des-Fossés, heute in der Pariser Nationalbibliothek Cod. lat. 12044. Diese interessante Handschrift, an der man den Übergang der französischen Notation zur Quadratschrift sehr deutlich erkennen kann, schreibt die Note mit Strich, wenn sie höher liegt, ohne Strich, wenn sie tiefer ist.

Aus Cod. lat. 12044 der Pariser Nationalbibliothek.

Aus dem Offizium de Nat. Dom., fol. 7 ff.

12. Jahrhundert.





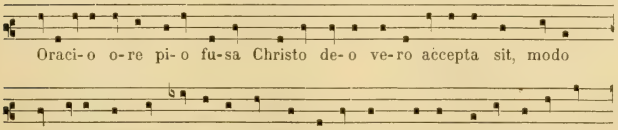
Die Antiphonen und der Invitatorialpsalm sind nach demselben Grundsatz aufgezeichnet, wie die Rezitationsformeln der Handschrift von Dijon. Eine besondere Erwähnung verdient der Wechsel der Note mit und ohne Strich im Verse *Venite exsultemus*; derselbe entspricht dem Vorgang in der Introituspsalmodie, die oben nach Cod. 381 St. Gallen behandelt ist (vgl. S. 384 ff.). Die ganze Handschrift, beinahe 250 Blätter umfassend, ist in der gleichen Art von Anfang bis zu Ende notiert.

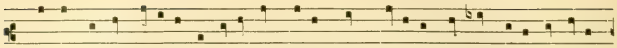
Ein Meßgesangbuch ist der Cod. lat. nouv. acquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek. Dieses wertvolle, gleichfalls aus der ersten Zeit der Diastematie stammende und im Scriptorium der Kathedrale von Nevers geschriebene Buch umfaßt ein vollständiges Graduale, ein Hymnarium, einen Tonar und ein Troparium. Alle Notierungen der Handschrift bestätigen, was die erwähnten italischen und französischen Handschriften lehren. Ein Beispiel von jeder der wichtigsten Gesangsgattungen aus der Handschrift:

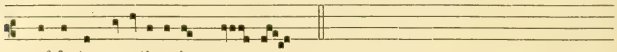
Aus Cod. lat. nouv. aquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek.

fol. 61 r. 12. Jahrhundert.

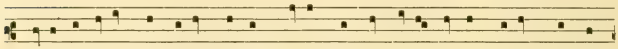
Prosa zum Versus *Venite et videte* des Off. *Benedicite gentes*, vom Mittwoch nach Dom. *Laetare*.

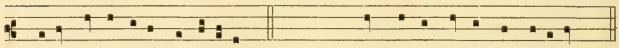






Ebenda, fol. 154 r.

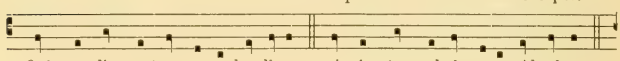


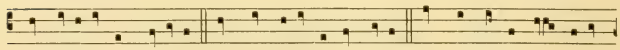


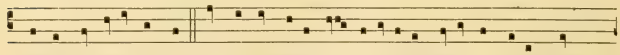
In diesem Hymnus ist zumal die Notierung des vierten Verses bemerkenswert. Man würde bei den daraus mitgeteilten Worten erwarten, daß der Schreiber den Vokal der zweiten Silbe von *petra* elidierte. Das hat er nicht getan, sondern auch ihr ein eigenes Zeichen angewiesen. Dieselbe Praxis beherrscht die Aufzeichnung des ganzen Hymnars. Sooft in irgendeiner Strophe ein derartiger Hiatus vorhanden ist, sind immer die beiden Vokale als gleichberechtigt behandelt. Wir müssen daraus schließen, daß die Notierung auf das Metrum des Textes und seinen Vortrag keine Rücksicht nimmt.

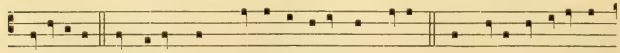
ib., fol. 218v.

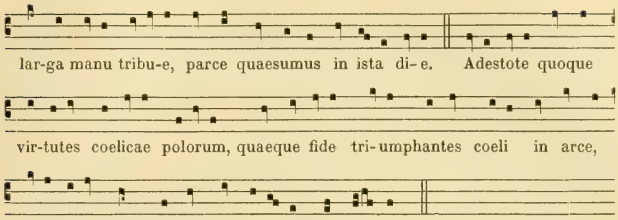
Sequenz zur Himmelfahrtsvesper.







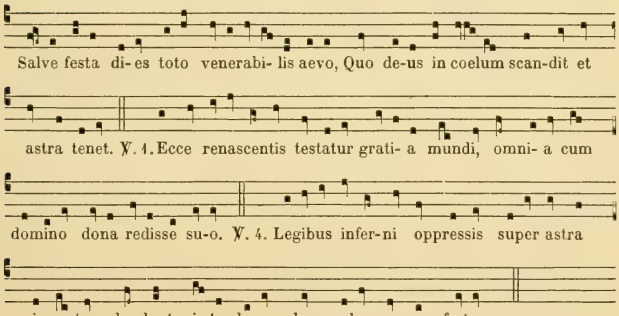




Die englischen Handschriften kennen keine andere Praxis. Die ältesten diastematischen Dokumente dieses Landes verwenden die Note mit Strich im Sinne einer höheren, die Note ohne Strich im Sinne einer tieferen Note, ohne jede Rücksicht auf lange und kurze, betonte und unbetonte Silben.

Aus Cod. Addit. 12194 des Britischen Museums[1].

Prozessionsgesang der Ascensio, 13. Jahrhundert.



Bei der Aufzeichnung dieses aus daktylischen Distichen bestehenden Hymnus, von dem nur das Anfangsstück, das zugleich nach jeder Strophe wiederholt wurde, und die erste und vierte Strophe mitgeteilt sind, hat sich der Notator weder durch die prosodischen Verhältnisse der Verse noch durch die Wortakzente irgendwie beeinflussen lassen. Das Zeichen für einen Ton ist die Quadratnote bei fallender, die Note mit Strich bei steigender Bewegung. Beson-

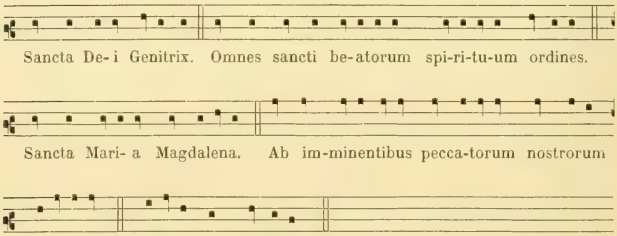
[1] Vgl. das Graduale Sarisburiense der Londoner Choralgesellschaft, 1894, Bd. I, pl. 134.

deres Interesse erweckt die Notierung der vierten Strophe, in welcher der Hiatus bei *inferni-oppressis* nicht unterdrückt, sondern der Text weiter unter die Melodie gelegt ist, bis an einer passenden Stelle der Ton verdoppelt wurde, bei *per astra*. So wenig wie demnach in Frankreich die prosodische Eigenart des Verses besondere Aufmerksamkeit bei der Aufzeichnung metrischer Texte erfuhr, ebensowenig geschah es in England.

Derselben Praxis huldigen viele deutsche diastematische Handschriften. Andere ziehen, wie bereits nachgewiesen, aus der Diastematie bezüglich des Verhältnisses von Virga und Jacens sogleich die letzte Konsequenz. Tatsächlich war eine Unterscheidung der beiden Zeichen durch die Lokalisierung der Neumen auf dem Liniensysteme überflüssig geworden. Die deutschen Schreiber setzten darum schon vom 12. Jahrhundert an für die einfache Note gewöhnlich nur ein Zeichen und zwar zunächst die Virga, vom 14. Jahrhundert an gewöhnlich die Note ohne Strich.

Aus Cod. lat. 2541/2 der Münchener Hof- und Staatsbibl.

fol. 107r., 12. Jahrhundert.

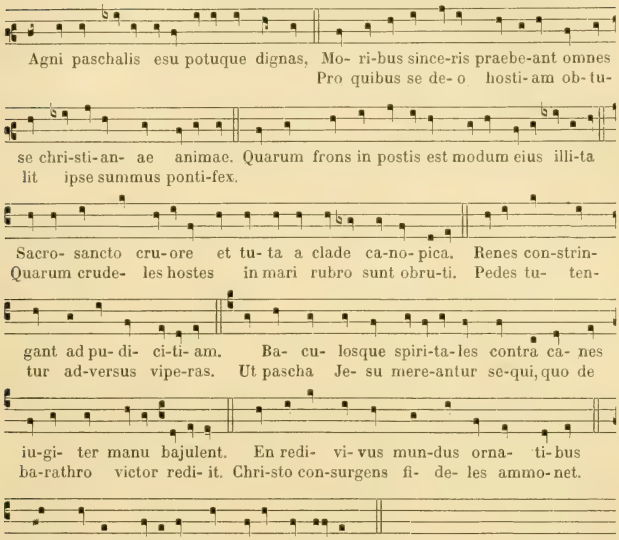


An einigen dieser Stellen, die der Allerheiligenlitanei entnommen sind, scheinen dem Schreiber Figuren wie der Climacus vorgeschwebt zu haben, selbst wenn eine Tonstufe wiederholt wird. Die Schrift ist infolge des inkonsequenten Gebrauches von Virga und quadratischem Punctum von unruhigem Charakter. Der Schreiber befand sich offenbar in Verlegenheit, wann er das eine und das andere Zeichen setzen sollte. Wir stehen hier vor einem Übergangsstadium. Wohin die Entwicklung ging, mögen andere Handschriften deutscher Herkunft dartun.

Aus Cod. Bohn der Trierer Stadtbibliothek.

13. Jahrhundert.

Oster-Sequenz.



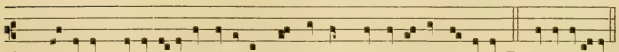
Das Normalzeichen für die Einzelnote ist hier die Virga; die Note ohne Strich steht nur ausnahmsweise, aber auch dann nur für Töne, die tiefer liegen als ihre Umgebung. Es wäre ein resultatloses Beginnen, in der Notation irgendeinen Anhaltspunkt für die rhythmische Behandlung der Sequenz zu suchen. Jüngere Dokumente derselben gotischen Notation sahen wir konsequent für die Einzelnote immer nur die Virga setzen.

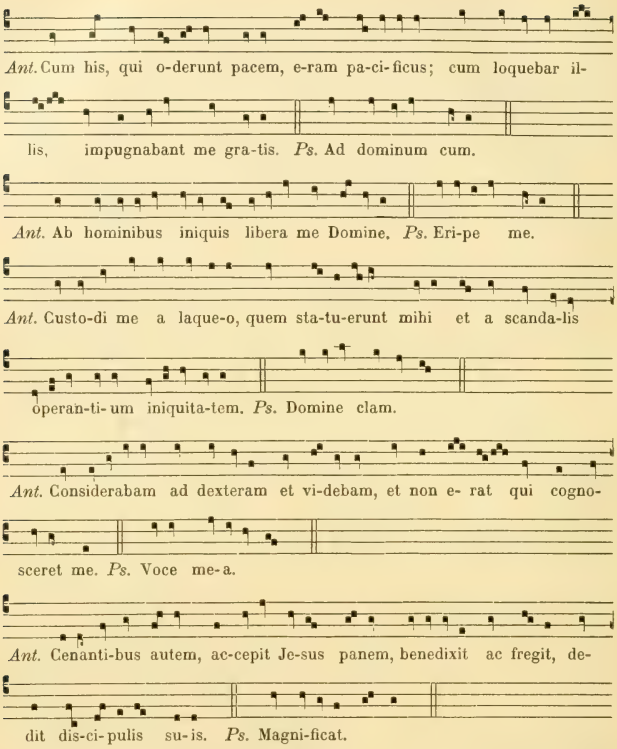
Noch ein Beispiel deutscher Diastematik, aus einer Handschrift mit Metzer Neumen:

Aus Cod. 153 der Dombibl. Trier.

fol. 110 v., 13.—14. Jahrhundert.

Vesperantiphonen zum Gründonnerstag.

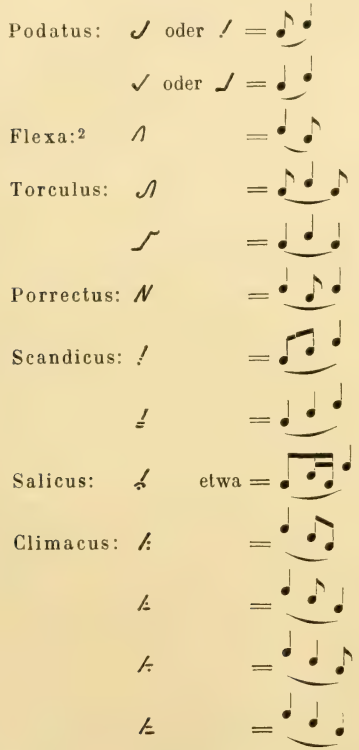




Wir sind am Ende des Rundganges durch die cheironomischen und diastematischen Aufzeichnungen syllabischer Choralmusik in den verschiedenen Ländern und Zeiten. Übereinstimmend bezeugen sie die rhythmische Indifferenz der Zeichen, die aus den beiden Formen der Virga hervorgegangen sind[1].

[1] Es wäre ein leichtes, diese Liste nach Belieben auszudehnen. Sämtliche Umgestaltungen von mehr oder weniger melismatischen Neumierungen in syllabische, wie sie bei Sequenzen, bei Tropen, bei den allelujatischen Antiphonen (vgl. Teil I dieses Werkes, S. 158) u. a. vorkommen, lösen die Gruppenzeichen in Virgen auf, in stehende oder liegende, später Virgen und Punkte, seit Einführung der Quadratschrift in die Note mit und ohne Strich.

In erheblichem Kontraste dazu bewegt sich, wie früher dargelegt, die Geschichte der Gruppenzeichen. Ihr ursprünglicher rhythmischer Wert geht aus ihrer Zusammensetzung hervor[1] und läßt sich fixieren, wenn die Virga und Jacens mit ♩, das Punctum und der Haken mit ♪ übertragen werden:



[1] P. Schubiger und Schlecht (vgl. S. 116, Anm. 3) übertragen Pes, Flexa, Torculus und Porrectus als Verbindungen von gleichlangen Tönen, die Verbindungen von Virga und Punctum dagegen als Kombinationen eines langen mit kurzen Tönen.

[2] Ich betone auch hier, daß der Wert des zweiten Tones der Flexa und

Quilisma: =

Trigon: •.• oder •,• =

Größere Gruppen: =

=

=

= usw.

Wollte man die von Alkuin (8. Jahrhundert) an bis auf Guido (11. Jahrhundert) bezeugten metrischen Neumenwerte in eine Tabelle zusammenfassen, so könnte es die folgende sein[1]:

	Versfüße		Neumen	Moderne Werte
Spondeus	– –	= z. B.:		
Jambus	⏑ –	= z. B.:		
Trocheus[2]	– ⏑	= z. B.:		
Molossus	– – –	= z. B.:		
Anapestus	⏑ ⏑ –	= z. B.:		
Dactylus	– ⏑ ⏑	= z. B.:		

des Porrectus, sowie des dritten Tones des Torculus nicht mit derselben Sicherheit zu bestimmen ist, als derjenige der anderen Töne. Vgl. darüber oben S. 118 ff.

[1] Ich bilde sie derjenigen auf S. 374 nach.

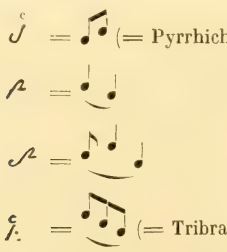
[2] Die Neumenschrift besitzt in sich nicht die Möglichkeit, die Verbindung zweier oder dreier kurzer Werte in einem einzigen Grundzeichen darzustellen. Dazu bedarf es der Hakenneumen (Bistropha = ⏑ ⏑ und Trigon = ⏑ ⏑ ⏑).

Versfüße		Neumen	Moderne Werte
Amphibrachys	⏑ – ⏑ = z. B.:		
Amphimacrus	– ⏑ – = z. B.:		
Bacchius	⏑ – – = z. B.:		
Antibacchius	– – ⏑ = z. B.:		
Dispondeus	– – – – = z. B.:		
Diiambus	⏑ – ⏑ – = z. B.:		
Ditrocheus	– ⏑ – ⏑ = z. B.:		
Choriambus	– ⏑ ⏑ – = z. B.:		
Antipastus	⏑ – – ⏑ = z. B.:		
Jonicus minor	⏑ ⏑ – – = z. B.:		
Jonicus maior	– – ⏑ ⏑ = z. B.:		
Paeon primus	– ⏑ ⏑ ⏑ = z. B.:		
Paeon secundus	⏑ – ⏑ ⏑ = z. B.:		
Paeon tertius	⏑ ⏑ – ⏑ = z. B.:		
Paeon quartus	⏑ ⏑ ⏑ – = z. B.:		

Versfüße	Neumen	Moderne Werte
Epitritus primus ⏑ – – – = z. B.:		
Epitritus secundus – ⏑ – – = z. B.:		
Epitritus tertius – – ⏑ – = z. B.:		
Epitritus quartus – – – ⏑ = z. B.:		

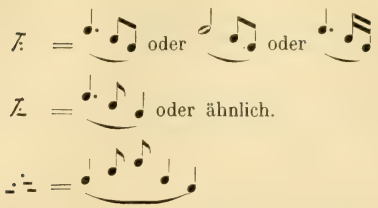
Diese Liste bedarf keiner weitläufigen Erklärung. Nur sei wieder darauf hingewiesen, daß das Kürzezeichen, das Neumenpunctum, zuerst niemals für sich allein vorkommt, sondern nur in Verbindung mit der Virga oder mit sich selbst (im Trigon), daß infolgedessen die Möglichkeiten, Kombinationen kurzer Werte für sich allein darzustellen, ohne sie mit Longae zu kombinieren, sich auf die Form des Trigon reduzieren[1].

Die sanktgallischen Neumatoren operieren mit Rhythmen, die der ursprünglichen Neumenschrift teilweise fremd sind:

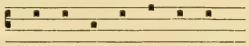


[1] Die Neumierungen des 9.—11. Jahrhunderts in lauter kurzen Werten übertragen heißt demnach nichts anderes, als diejenige rhythmische Form zur Norm erheben und in Permanenz setzen, die nur eine seltene Ausnahme bildet.

[2] Dechevrens, Vraies mélodies grégoriennes, t. I, p. 83, meint, der »romanische« Buchstabe *c* finde sich niemals über dem Podatus. Er steht jedoch z. B. im Faksimile oben S. 236, Zeile 2, gleich am Anfang. Dechevrens kommt zu seiner Behauptung infolge der irrtümlichen Interpretation des Podatus als einer Verbindung von zwei Kürzen.

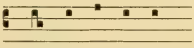


Ohne Zweifel haben die sanktgallischen Schreiber mit derartigen Finessen die einfache gregorianische Rhythmik überladen. Man braucht allerdings nicht zu glauben, daß solche Dinge die Praxis sehr beeinflußt haben, denn auch in St. Gallen wurden wenigstens die Chorlieder in der Regel auswendig gesungen, und die Dirigenten verfügten nicht über Mittel, derlei Subtilitäten ihren Sängern in jedem Augenblick nahezulegen, abgesehen von den zahlreichen Varianten, die die Bücher dieser Schule gerade in Hinsicht der rhythmischen Zusatzzeichen offenbaren. Dafür hier noch ein interessantes Beispiel. Die Antiphonmelodie:



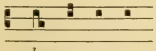
Ecce sa- cerdos magnus (Cod. St. Gallen 391, p. 186.)

ist mit Virgen und Jacentes neumiert, je nachdem der Melodieton höher oder tiefer liegt. Dieselbe Singweise kommt auch in kontrahierter Form vor:



Non est in-ven-tus (ebenda, p. 186.)

Hier sind Virga und Jacens am Anfang in eine Flexa zusammengezogen, aber ihr erster Ton hat das verlängernde Zeichen erhalten. In der Fassung:

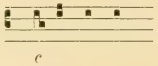


l m

Tu es Petrus (ebenda, p. 89.)

[1] Die beiden Zeichen über *Petrus* stehen über einer Rasur, wie überhaupt der größte Teil der Antiphone. Von der Neumierung der zuerst dastehenden

steht die gewöhnliche Flexa mit den litterae significativae *l m*, die sich wohl darauf beziehen, daß der erste Ton von *Tu* eine mäßige Erhöhung über den letzten Ton des vorhergehenden Gesanges verlangt. Jedenfalls haben wir hier eine neue rhythmische Variante vor uns. Eine weitere liefert die Neumierung derselben Melodie:



Do- mi- ne si adhuc (ebenda, p. 144.)

Hier ist sogar der erste Ton der Anfangsflexa, der bei *Non* im zweiten Beispiel verlängert war, gekürzt und statt des Podatus mit zwei Longae ein solcher mit erstem kurzen Ton gesetzt. Die vier Neumierungen sind ebensoviele rhythmische Varianten einer und derselben Tonfolge. Derartige Verschiedenheiten in der rhythmischen Formulierung derselben Singweise bilden selbst in den ältesten Neumierungen durchaus keine Seltenheit. Man kann ihnen auf Schritt und Tritt begegnen. Sie sind Zeugen einer gewissen rhythmischen Unsicherheit. Wie werden es erst die Sänger gehalten haben, die auswendig sangen, wenn selbst die Bücher nicht mit sich einig waren? Nunmehr wird die Bemerkung Aribos verständlich, daß die Sänger seiner Zeit derartige rhythmische Finessen für nutzlos erklärten.

Die Gruppenzeichen unter den Neumen verfallen, wie wir bereits wissen, schon vom 11. Jahrhundert an einer rhythmischen Einförmigkeit: die ursprünglich verschiedenen Werte gleichen sich aus. Die Quadratschrift schließt diesen Nivellierungsprozeß ab, indem sie von jedem Zeichen einen Typus übernimmt und für alle Zukunft festlegt. Ihre Gruppenzeichen stehen nur in losem Zusammenhang mit der alten Rhythmik.

Die größeren rhythmischen Glieder ergeben sich einfach aus der Nebeneinanderstellung der rhythmischen Werte, wie sie in den Einzel- und Gruppenzeichen vorliegen. Ganz verkehrt wäre es, ihre Messung durch den modernen Takt bestimmen zu wollen. Eine so regelmäßige und ein ganzes Stück beherrschende gleichmäßige Mensur, wie unsern Takt, hat der gregorianische Gesang nur bei den syllabischen Hymnen ge-

Antiphone ist noch die Virga auf *-trus* stehen geblieben, die der Schreiber schließlich stehen ließ, weil sie nicht falsch war.

kannt, und hier war mehr der Text als die Melodie Veranlassung eines durchmensurierten Vortrages.

Mit Nachdruck ist hier zuerst des Umstandes Erwähnung zu tun, daß die liturgische lateinische Schrift von Anfang an keine Zeichen für die Pausen besitzt. Daraus folgt natürlich nicht, daß man bei der Ausführung der liturgischen Lieder keinerlei Ruhepunkte beobachtet habe, wohl aber, daß man nicht für nötig erachtete, sie eigens aufzuzeichnen. Derlei Zeichen waren überflüssig, weil die syntaktischen Textabschnitte für die melodische Gliederung maßgebend waren. Daraus geht wieder hervor, daß die Cantilena Romana von Anfang an nicht im Takt, nicht in einer durchgeführten, konsequenten Mensur ausgeführt worden sein kann, denn keine taktgemäß mensurierte Musik vermag der Pausezeichen zu entbehren. So kannte selbst die altgriechische Vokalmusik trotz ihrer sklavischen Anlehnung an das Wort und dessen Längenverhältnisse verschiedene Pausezeichen, die der Dauer der Töne entsprachen. Und sobald die ersten Versuche einer Musica mensurata auftauchen, ebenso bald begegnen uns in den Aufzeichnungen der Musikstücke wie in den Traktaten der Theoretiker der neuen Kunst Pausezeichen. Der liturgische Gesang der lateinischen Kirche ist dagegen von Anfang an an das Wort und seine natürliche Aussprache gebunden; die Ruhepunkte des Textes bedingen diejenigen der Melodie; diese sind ebensowenig meßbar, in ihrer Dauer mathematisch zu bestimmen, als jene. Erst später hielten die Pausezeichen der Musica mensurata ihren Einzug in die Choralschrift[1].

Noch durch andere Beweise läßt sich erhärten, daß es verkehrt ist, den gregorianischen Gesängen den Takt unterzuschieben. Im Micrologus am Ende von cap. XV sagt Guido von den liqueszierenden Zeichen, man könne sie auch mit einem gewöhnlichen Tone, also voller, ausführen; das schade nicht, sei manchmal sogar schöner. Hätte man nun zur Zeit des Guido, also im 11. Jahrhundert, den liturgischen Gesang im Taktmaß gesungen, dann wäre durch vollere Ausführung der liqueszierenden Note ein überzähliger Ton in den Takt gekommen und dieser damit zerstört worden.

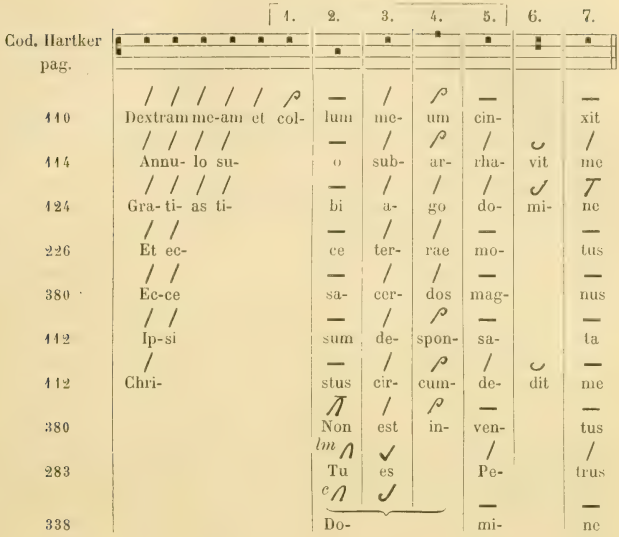
[1] Die ersten Pausestriche, besser gesagt Trennungszeichen, finden sich in Handschriften des 13. Jahrhunderts. Wie es scheint, sind die Originalcodices des Dominikanerchorals zu Rom und London (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) die ersten, die systematisch Trennungszeichen zwischen die Neumen setzten; hier sind alle Melismen dadurch arg zerschnitten worden. Viele Pausezeichen in den Handschriften sind, was wohl zu beachten ist, später eingefügt. Die wenigsten Pausezeichen finden sich in der deutschen Choralüberlieferung, selbst die ersten deutschen Drucke kennen sie nicht.

Diese Feststellung interpretiert die Aussage des Autors der Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, wonach omne melos more metri diligenter mensurandum wäre (vgl. oben S. 362). Das Fehlen der Pausezeichen und die Möglichkeit des Ersatzes der Liqueszenz durch einen vollen Ton belehren uns, daß diese und ähnliche Forderungen nicht eine taktartige Messung bedingen. Ebensowenig darf man die Vergleiche der Melodieteile, der Distinctiones, mit den Versen pressen.

Ein durchschlagendes Argument gegen die konsequente, gleichmäßige Mensur der Choralmelodie liefern weiter nicht nur die rezitativischen Notierungen, die wir kennen gelernt haben, und die je nach Bedarf um eine oder mehr Noten verlängert werden können, entsprechend dem Zuwachs an Silben. Selbst ausgesprochen melodische Gebilde wie die Antiphonen werden von den alten Komponisten oder Centonisatoren so behandelt, daß eine taktmäßige Ausführung einfach unmöglich erscheint. Hier ist an das Verfahren der alten Neumatoren zu erinnern, wenn sie eine und dieselbe Singweise zu verschiedenen Texten zu setzen haben. Unter den überaus zahlreichen Beispielen dieses Vorganges wähle ich das bereits angeführte Anfangsstück der Antiphone, die z. B. zum Text *Ecce sacerdos* gesungen wird. Sie steht schon in Codex Hartker aus dem 10. Jahrhundert zu zahlreichen Texten gesetzt. Dabei wird die Urform der Singweise hier erweitert, dort zusammengesetzt: neue Silben werden eingeschoben und mit ihnen neue Töne, aber es werden auch Einzelneumen zu Gruppen verbunden. (S. die nächste Seite.)

Die durch den Bogen bezeichnete Partie bildet den überall vorhandenen melodischen Kern. Er erscheint für gewöhnlich in syllabischer Fassung, so daß jeder Ton mit einer Silbe verbunden ist; wie die letzten drei Beispiele zeigen, kann er aber auch kontrahiert werden, so daß kein Ton verloren geht, die Töne vielmehr zu Gruppen zusammentreten. Und zwar haben wir Rubrik $1+2$ zu einer Flexa oder und $3+4$ zu einem Podatus kontrahiert. Rubrik 5 ist immer der letzten Akzentsilbe zuerteilt; folgen statt wie gewöhnlich eine Silbe deren zwei, dann erhält diese unbetonte Zusatzsilbe einen Podatus, wenn nötig in liqueszierender Gestalt; vgl. S. 124, resp. 114, 112. Verlangt es die Ausdehnung des Textes, so kann auch der Kern durch Verlängerung des Anfanges erweitert werden; so haben wir Anfangsstücke von einer (S. 112) bis zu sechs Silben (S. 110).

Will man das Stück rhythmisch bestimmen, so haben wir als unveränderliches Zentrum der Bewegung einen durch vier Noten



(Rubrik 1—4) vorbereiteten Akzent (Rubrik 5). Die letzte Akzentsilbe erhält Rubrik 5, die vorhergehenden Silben werden ausnahmslos den vier Tönen der Rubriken 1—4 zuerteilt. Als Regulator des Rhythmus erscheint demnach eine Akzentsilbe, unbeschadet ihrer prosodischen Verfassung; ob sie lang oder kurz ist, bleibt außer Betracht, wie überhaupt die Quantität der Silben keinerlei Wirkung auf ihre rhythmische Behandlung ausübt. Im ganzen haben wir rhythmische Gebundenheit mit Freiheit anmutig gemischt.

Ähnlich verhalten sich die anderen Teile der Singweise. Überall finden Zusammenziehungen von Virgae oder Virgae jacentes zum Podatus statt oder Erweiterungen des Kerns durch Rezitationssilben, die mit der Virga versehen sind, wenn sie in der Höhe liegen, mit der Virga jacens, wenn sie tief liegen. An eine taktgemäße Ausführung ist aber keineswegs zu denken. Der unveränderliche Grundstock der Melodie ähnelt einem Takttypus; er wird aber vorn und hinten so erweitert, daß der Versuch, das Ganze in Takte einzuzwängen, regelmäßig scheitern muß. Wir haben hier also eine interessante Mischung von Gebundenheit und Freiheit; nicht aber die Regel-

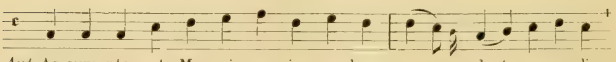
mäßigkeit der Gebundenheit, wie sie die Poesie und die Taktmusik auszeichnet. Und wenn auch die Singweise in ihrer Urform von Anfang bis zu Ende im selben Taktschema skandiert worden wäre, so mußte diese Taktierung von dem Augenblicke an verschwinden, wo sie mit prosaischen Texten anderer Verfassung verbunden wurde.

Derselbe Beweis lässt sich mit Leichtigkeit an den anderen Melodieübertragungen liefern, die namentlich im Antiphonar so ungemein zahlreich sind. Nur ein willkürliches Verfahren, das sich über die handschriftliche Neumierung hinwegsetzt, vermag in diesen Fällen eine taktgemäße Regelmäßigkeit des Rhythmus herzustellen. Die sich immer wieder erneuernden Versuche, die Neumendenkmäler in die Fessel des Taktes zu schlagen, scheitern an der Unmöglichkeit, ohne Eingriffe in die handschriftliche Überlieferung ihn durchzuführen. Das Wort Guidos, daß der Musiker sich in der Verbindung der verschiedenen Rhythmen größerer Freiheit erfreut als der Dichter, findet da immer wieder seine Bestätigung, und das andere Wort, daß, wie die lyrischen Dichter bald diese, bald jene Versfüße aneinanderreihen, auch die Komponisten verschiedenartige Neumen miteinander verbinden, erschließt uns die Eigenart der Neumenrhythmik. Selbst nicht einmal diejenigen Gesänge, welche die Autoren als Muster eines cantus accuratus oder bene procuratus hinstellen, wie die Ant. *Non vos relinquam*[1], lassen sich so, wie sie neumiert sind, taktgemäß übertragen und ausführen, wenn man nicht an mehreren Stellen die Widerspenstigkeit der Überlieferung durch eingestreute Pausen, durch verschiedene rhythmische Deutung desselben Zeichens und andere Willkürlichkeiten besiegt. Solche Manipulationen bilden aber die beste Widerlegung der Theorie vom Takt in den Neumierungen, die auch nur im völligen Mangel einer historischen Auffassung der Vergangenheit ihren letzten Grund besitzt.

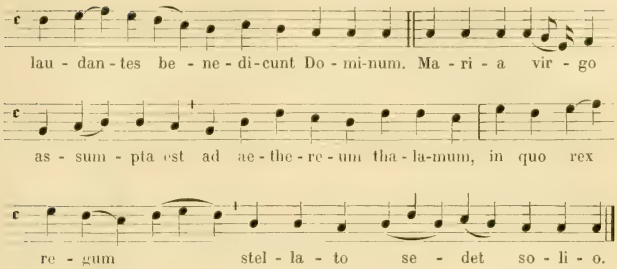
Es erübrigt noch, die im vorigen entwickelte rhythmische Neumenübertragung an einigen Beispielen zu erläutern.

Zwei Laudesantiphonen zum Feste der Assumptio Mariae;

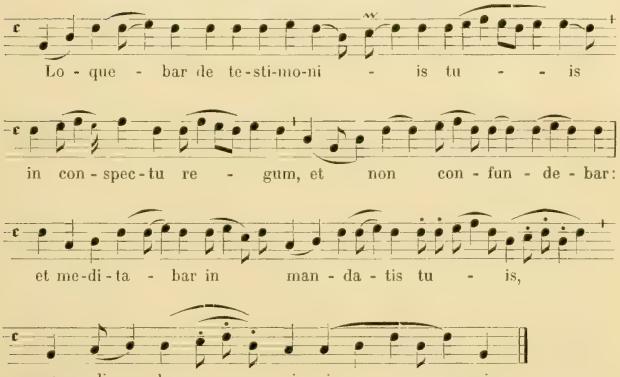
vgl. oben S. 187, rechte Hälfte.



[1] Vgl. Gerbert, scriptores II, 227 a.

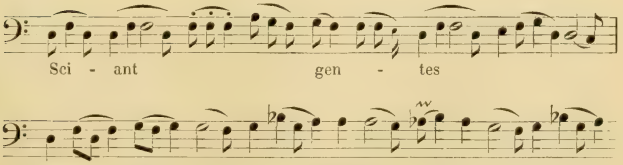


Introitus Loquebar; vgl. oben S. 215.



Anfangspartie des Gradualresponsorium Sciant gentes;

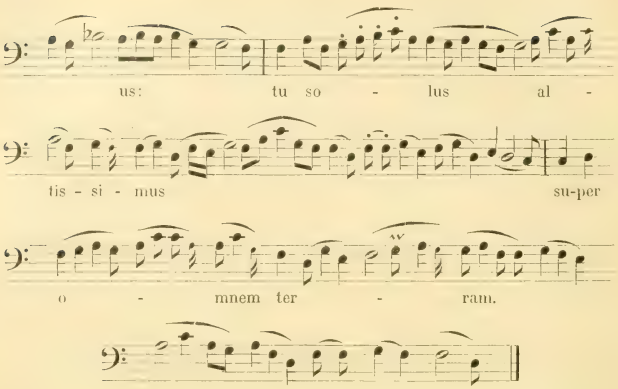
vgl. oben S. 239.



us: tu so - lus al -

tis - si - mus su-per

o - mnem ter - ram.



Wer es vorzöge, das Zeichen 𝄽, wie auch den Pressus 𝄼 nicht als 𝅗𝅥 ♪ sondern als ♩. ♪ zu deuten, müßte diesen Wert an den entsprechenden Stellen einsetzen. Die Liqueszenz ist mit kurzen Vor- oder Nachschlagsnoten wiedergegeben.

Ohne Rücksicht auf ein festgelegtes rhythmisches Schema, lediglich auf Grund der Aussagen der mittelalterlichen Quellen hergestellt, welche Virga und Jacens für eine Longa, Punctum und Haken für eine Brevis erklären und damit auch den Schlüssel zur rhythmischen Bestimmung der aus diesen Elementen zusammengesetzten Gruppen liefern, dürften diese Übertragungen ihrem Vorbilde nahekommen. Sie mischen, wie es Guido verlangt, die verschiedenen metrischen Gebilde. Wer einmal einem Gottesdienste im christlichen Orient beigewohnt hat, wird zumal in dem letzten Stück auch die rhythmische Eigenart der dortigen liturgischen Gesänge wiederfinden, und diese Übereinstimmung dürfte ein Argument für ihre Richtigkeit abgeben.

Will man die Rhythmik der Quadratschrift formulieren, so hat man sich zu vergegenwärtigen, daß sie seit dem 12. Jahrhundert auf französischem Boden und zwar als die organische Weiterbildung der Neumen des 11. Jahrhunderts entstanden ist, die, wie wir S. 186 sahen, als Einzelzeichen Virga und Punctum verwendeten. Darin liegt ohne Zweifel auch der Grund, warum das Zeichen ▪ von Anfang an Punctum oder Punctus heißt, obschon es, mit den ältesten Neumen verglichen, die Funktion der Virga jacens erfüllt. Die quadratischen Zeichen ▪̄ und ▪ sind daher rhythmisch indifferent,

geradeso, wie es vorher Virga und Virga jacens gewesen waren. Dasselbe gilt von ihren Zusammensetzungen , , , , , und ähnlichen, d. h. sie bestehen aus zwei oder drei Einheiten, die rhythmisch gleich sind. Daß man sie im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts also verstand, müssen wir aus der modalen Theorie der vorfrankonischen Mensuralisten schließen, welche die Ligaturenwerte nach einem von außen an sie angelegten, nicht in ihrer äußeren Form begründeten rhythmischen Schema bald als Longa, bald als Brevis deutete. Die Rhombe der Quadratschrift dagegen ♦ scheint immer nur als ein kurzer Wert ausgeführt worden zu sein, sie ist wenigstens als ein solcher in allen Stadien der Mensuralschrift behandelt worden.

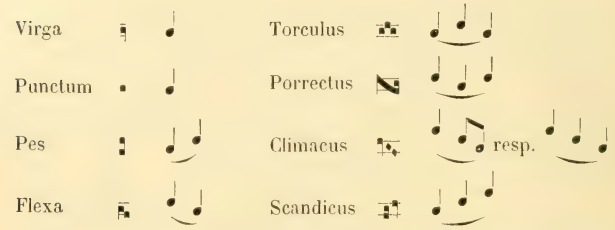
Was aber die Quadratschrift durch die Reduktion der rhythmischen Verbindungen einbüßte, gewann sie durch die etwas veränderte Ausführung der Zeichen des Pressus, der Bistropha, Tristropha und des Strophicus wieder. In den so häufigen Figuren wie , , , , , , , u. a. stellten sich wertvolle Kombinationen kurzer und langer Werte ein, die die melodischen Linien vor der rhythmischen Monotonie schützten, wenngleich die an die Metrik erinnernde alte Rhythmik damit ein für allemal beseitigt war. Die nie rastende Entwicklung menschlicher Dinge hat auch hier aus den Trümmern einer älteren Kunst eine neue emporsprießen lassen, der eine außerordentliche Lebensdauer beschieden sein sollte[1].

Will man die Werte der Quadratschrift in moderne Noten um-

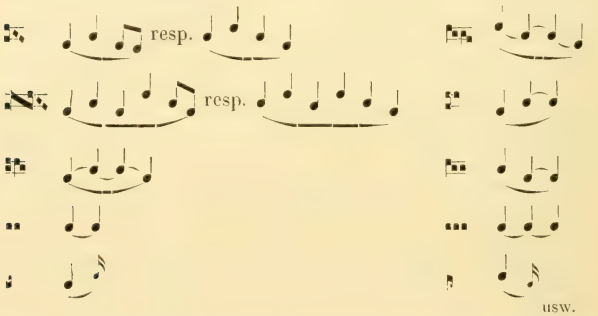
---

[1] Neuerdings werden diese Vorgänge zuweilen mit dem Untergang des gregorianischen Gesanges identifiziert. Diese Auffassung läuft parallel mit dem Glauben, nur die Choralpraxis des 9.—10. Jahrhunderts (was wissen wir im Grunde von einer älteren?) sei für die gegenwärtige Reform nutzbar zu machen. Diejenigen, die solchen Gedanken nachgehen, verkennen jedoch die Normen künstlerischen Werdens, die sicher auch in der Choralmusik nicht außer Kraft treten können. Die archaisierende Sehnsucht nach dem »ursprünglichen« Vortrag muß konsequent zur Verurteilung der Quadratschrift führen. Alle die kleinen Mittelchen, sie zu größerer rhythmischer Ausdrucksfähigkeit zu erheben, die Punkte wie Strichelchen der sogenannten rhythmischen Ausgaben von Solesmes, können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Quadratschrift für derlei Dinge nicht erdacht ist. Wer will aber den Schritt wagen und ihre Abschaffung im Ernste vorschlagen? Jedenfalls ist es von großer Wichtigkeit, bei choralischen, zumal choralrhythmischen Fragen die Neumen und die Quadratschrift wohl auseinanderzuhalten. Beide sind rhythmisch nicht identisch, und solange die Kirche für ihre liturgischen Bücher (Missale und Gesangbuch) an letzterer festhält, sollte man Versuche unterlassen, ihr Dinge aufzudrängen, die ihr fremd sind.

schreiben, so könnte das unter Beibehaltung der Viertelnote für die Normalnote und mit Berücksichtigung der seit dem 14. Jahrhundert bezeugten Ausführung auch der Rhombe ♦ als gewöhnlicher Note also geschehen:



Eine zusammengesetzte Neume entspricht ebensovielen Einheiten, als sie Elemente enthält:



Der heutigen praktischen Ausführung käme wohl eine Schreibung in Achtel- resp. Sechzehntelnoten am nächsten. Syllabische Partien führt man im rezitativischen Rhythmus aus, den man neuerdings den »oratorischen« genannt hat, nach Analogie des Vortrages, mit dem ein Redner einen Prosatext in ausdrucksvoller Wiedergabe behandelt[1].

[1] Etwas anderes ist der Numerus oder Rhythmus oratorius der Alten, worüber man Dechevrens, Composition musicale et composition litéraire, p. 94 ff., vergleichen kann.

XVIII. Kapitel.

Die Rhythmik der Neumen. Kritischer Teil.

Die Erneuerung des rhythmischen Sinnes der alten Tonschrift hat die Forscher der letzten Zeit lebhaft beschäftigt. Mit Recht; denn er besitzt nicht allein eine historische Bedeutung, insofern die Ausführung der liturgischen Singweisen im Mittelalter in Betracht kommt. Da die Choralforschung seit langem unter der Flagge der Wiederherstellung des traditionellen Gesanges arbeitet, besitzen Untersuchungen über diesen Gegenstand auch ein direkt auf die Gegenwart gerichtetes Interesse. Dennoch ist in der rhythmischen Bestimmung der Neumen bisher noch keine Übereinstimmung unter den Gelehrten erzielt worden; ja die gegensätzlichsten Systeme ringen um die Gunst der Freunde des liturgischen Gesanges. Von der Prüfung derjenigen Rhythmisierungen, die heute keine Vertreter mehr finden, kann füglich Abstand genommen werden, obschon einige darunter der Wahrheit mehr oder weniger nahe gekommen sind[1]. Im Vordergrund stehen augenblicklich zwei Neumenerklärungen, die merkwürdigerweise von Angehörigen verschiedener religiöser Orden vertreten werden, des Benediktinerordens und der Gesellschaft Jesu. Französische Gelehrte sind die Begründer beider Schulen, die auch in Deutschland Anhänger gefunden haben; meist begnügen sich diese mit der unveränderten Übernahme und Verbreitung der Lehren ihrer französischen Ordensgenossen.

I. Für die französischen Benediktiner ist die Vorstellung vom rhythmischen Gleichwert der Neumenelemente charakteristisch. Nach ihr bilden die Neumen keine rhythmische Tonschrift, sondern erhalten ihren Rhythmus von dem untergelegten Text. Dom Pothier ist es, der diese Theorie aufgestellt hat und in seinen Mélodies grégoriennes (1880) und in der Schrift La virga dans les neumes (1882)

[1] So soll nicht vergessen werden, daß bereits die deutschen Choralforscher Schlecht in Eichstätt und der schweizer Benediktiner Schubiger in Einsiedeln die Neumen rhythmisch erklärt haben. Vgl. oben S. 116, Anm. 3. Wenn die Urheberschaft solcher Gedanken in Frage kommt, darf ihr Name nicht verschwiegen werden.

begründete. Er erklärte das Zeichen _ für ein Punctum, und da die Virga /, wie sich leicht beweisen läßt, mit _ identisch ist, folgerte er die rhythmische Identität von Virga und Punctum und damit die rhythmische Indifferenz der Grundneumen. Unter den Argumenten Pothiers für seine Rhythmik kehrt immer wieder der Satz der Scholien der Musica Enchiriadis wieder: Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves; nur der letzte Ton jeder Periode sei ein langer, die vorhergehenden seien kurze. Damit verbindet Pothier den guidonischen Gedanken, daß je nach der Stärke des logischen Einschnittes dies Rallentando der letzten Noten verschieden sein solle, versteht ihn aber mehr im Sinne der Verlängerung der letzten Note der Kadenzen; diese Lehre von der Mora vocis gehört zum stehenden Rüstzeug der Benediktinerschule. Dom Pothier gewann damit die geschichtliche Stütze für die vom Kanonikus Gauthier von Le Mans[1] stammende Ableitung des Choralrhythmus aus dem Sprachrhythmus, einer Theorie, die weniger auf geschichtliche Untersuchungen, als vielmehr auf einer der in der Choralforschung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht seltenen Intuitionen ruht, die durch ihre Neuheit fesseln und dann zum Fundament einer neuen Praxis erhoben wurden. Als sog. oratorischer Choralvortrag eroberte sich die neue Erklärung der Choralschrift zahlreiche Chöre und die Wertschätzung vieler Freunde des alten Kirchengesanges. Während freilich Dom Pothier nur selten mit Umschriften in modernen Noten operierte, hat sein Schüler und Nachfolger Dom Mocquereau aus der Gleichsetzung von Virga und »Punctum« unbedenklich die Konsequenz gezogen. Er verwandelt das ungefähre rhythmische Gleichmaß Dom Pothiers in eine mathematische Gleichheit und benutzt zu ihrer Darstellung prinzipiell moderne Zeichen mit der Achtelnote als Normalwert. Wenn die Elemente der Neumen rhythmisch gleichbedeutend sind, so darf man sich die Gruppenzeichen als aus so vielen gleichlangen Einzelwerten zusammengesetzt denken, als sie Töne angeben. Der Pes besteht aus zwei Strichen, also = , die Flexa = , der Torculus = , der Climacus = , der Scandicus = , u. s. w. Lehnt Dom Mocquereau solchergestalt eine Differenzierung der einfachen Neumen ab, so zieht er die sanktgallischen und Metzer Sonderzeichen heran, um hier und da längere Tondauern

[1] Vgl. darüber die Schrift von Rousseau, L'École grégorienne de Solesmes, Tournay 1910.

einzustreuen. Zur spekulativen Formulierung des Choralrhythmus greift derselbe Gelehrte auf den Rhythmus der Sprache zurück, die, wie er betont, zwischen zwei aufeinanderfolgenden Akzenten höchstens zwei unbetonte Silben zulasse. Daraus folgert er, daß der Rhythmus des gregorianischen Gesanges in der konsequenten Verbindung von zwei- und dreiteiligen Gruppen bestehe. Das sei sein Wesen und seine Eigenart. Da diese Verkettung zwei- und dreiteiliger Glieder sich für ihn von selbst versteht, im Mittelalter so gut wie heute, so sucht er sie in den Neumendenkmälern wiederzufinden; zu diesem Zwecke legt er dem sanktgallischen Längezeichen die zweite Bedeutung eines rhythmischen Iktuszeichens bei, das die erste Note der zwei- und dreiteiligen Gruppen markiere. Diese »Stützpunkte« trägt er weiter in seine eigenen Choralbücher hinein und versieht die Quadratschrift mit zahlreichen kleinen Strichelchen, sog. »Episemen«, nach Analogie der sanktgallischen Zusatzstriche. Zuerst waren diese mit den Quadratnoten zu einer einzigen Figur zusammengedruckt. Da jedoch so die Integrität der offiziellen Choralschrift angetastet war, entschloß er sich dazu, die »Stützpunkte« so über und unter die Quadratnoten zu setzen, daß sie als fremde Zutat sogleich ins Auge fallen. Der Rechtfertigung seiner theoretischen Aufstellungen und praktischen Neuerungen ist namentlich Dom Mocquereaus Nombre musical gewidmet, ein Werk, das die Systematisierungs- und Konstruktionsgabe des Verfassers in helles Licht rückt. Einige Anzeichen sprechen dafür, daß diese Phase der Neumenforschung der Benediktiner nicht die letzte ist; wie Dom Mocquereau Lücken und Einseitigkeiten seines Vorgängers beseitigt hat, so ist auch sein eigenes Verhältnis zu den Quellen ein derartiges, daß die Zeit und die logische Konsequenz der Dinge selbst in prinzipiellen Fragen Verbesserungen herbeiführen werden.

Daß die rhythmische Äquivalenz von Virga und Punctum nur zum Teil zutrifft, wird nach den Darlegungen der vorhergehenden Kapitel wohl keinem Zweifel mehr unterliegen. Jacens und Virga sind äquivalent, das Neumenpunctum jedoch zeigt einen kürzeren Wert an. Erst eine jüngere Zeit hat Jacens und Punctum zu einem Zeichen verschmolzen, und die Quadratschrift sanktionierte diesen Vorgang, indem sie das der alten Virga jacens entsprechende Zeichen ■ Punctus nannte. Dieser »Punctus« ist allerdings mit der Nota caudata ■, der Nachfolgerin der Virga, rhythmisch identisch. Sieht man genau zu, so verliert auch der Satz: Omnes in tribus membris breves, solae ultimae longae für unsere Frage jegliche Beweiskraft. Selbst wenn er in dem Sinne gemeint wäre, in dem er immer angeführt wird, so folgt daraus nur, daß in syllabischen Notierungen

— der Gesang *Ego sum via* usw. ist bis auf die letzten Noten durchaus syllabisch — die Zeichen rhythmisch gleichwertig sind; für die rhythmische Bestimmung der Gruppenzeichen folgt nichts aus ihm. Aber auch diese Erklärung ist hinfällig. Der Verfasser der Scholia zur Musica Enchiriadis war weit davon entfernt, in jenem Satze eine allgemeingültige Regel für den Choralvortrag auszusprechen; ihm lag daran, an einem (übrigens von ihm eigens komponierten!) Beispiele in seinen Schülern das Gefühl für gleichlange Tondauern in verschiedenem Tempo zu wecken und zu festigen. Der Zusammenhang (vgl. oben S. 358) läßt eine andere Deutung des Textes um so weniger zu, als sein Verfasser vorher und nachher verschiedene Tondauern mit hinreichender Bestimmtheit fordert[1]. Diese Stelle muß also aus der Reihe derjenigen verschwinden, die für das Gleichmaß der gregorianischen Rhythmik ins Treffen gerückt werden[2]. Daß die Argumentation Pothiers Eindruck machte und über-

[1] Ich habe den Gesang *Ego sum via* etc. in zahlreichen Antiphonarien gesucht, immer vergebens. Ebensowenig vermochte ich die dazu gehörige Singweise, wie sie die Musica Enchiriadis überliefert, in irgendeinem praktischen Gesangbuch ausfindig zu machen. Der Text ist bis auf die *Alleluia* in der Ant. *Ego sum via* aus dem Offic. de SS. Philippo et Jacobo enthalten, die z. B. im Cod. Lucca 601, p. 394, der Paléographie Musicale, t. IX, steht. Die Auffassung, die im Satz *Solae in tribus* etc. die Generalnorm des Choralvortrages erblickt, reißt in der Tat den Text aus seinem Zusammenhang heraus. Der Verfasser würde sich geradezu widersprochen haben, wenn er das hätte sagen wollen. Seine Auseinandersetzung fordert für den liturgischen Gesangvortrag eine den Versfüßen ähnliche Verbindung langer und kurzer Tondauern. Das Beispiel *Ego sum via* etc. ist aber nicht nach diesem Grundsatz gebaut. Nachher gibt er die Vorschrift, einen langsamen Gesang in den ersten und letzten Tönen rascher auszuführen, und einen raschen an denselben Stellen langsamer. Auch das ist etwas anderes als *Solae in tribus* etc. Die Wahl des Beispieles und seine Ausführung erklärt sich vielmehr aus pädagogischen Rücksichten. Der Autor konstruierte sich diese Singweise von höchster rhythmischer Einfachheit, die nur kurze Werte, also Werte derselben Gattung aneinanderreiht. Mit ihr konnte er am ehesten hoffen, vom Schüler verstanden zu werden. Nur um nicht ganz monoton zu werden, ließ er wenigstens am Schlusse der Glieder einen langen Wert eintreten. Seinen Vortragsregeln gemäß hätte er auch die erste oder die ersten Silben lang ausführen lassen müssen, wenn er an diesem *Ego sum via* etc., für sich genommen, den Choralvortrag hätte erläutern wollen. Nicht der Bau der Singweise an sich, sondern die bei ihrer mehrmaligen Ausführung in verschiedenem Tempo sich einstellende Dauerverschiedenheit von lang und kurz war ihm die Hauptsache. So wird es verständlich, warum er sich eine eigene Melodie neu schaffen mußte: eine dem liturgischen Gesangschatze angehörige konnte er deshalb nicht brauchen, weil solche immer nur in einem bestimmten Tempo ausgeführt wurden.

[2] Über den Ausdruck cantus plænus vgl. oben S. 372.

zeugend wirkte, ist wohl verständlich. Damals stand die Neumenforschung noch in den Kinderschuhen, und die wichtigsten Aussagen der Quellen über den rhythmischen Wert der Neumen waren noch nicht aufgedeckt worden.

Mit einem ungleich größeren Aufwand von Argumenten verficht Dom Mocquereau die rhythmische Identität von Virga und Punctum in seinem Nombre musical, t. I, p. 213 ff. Aber auch er nennt konsequent die Virga jacens der Handschriften in syllabischen Neumierungen ein Punctum, und so erhärten seine zahlreichen Beispiele (p. 214—221) nur die von niemand mehr bestrittene rhythmische Identität der beiden Formen der Virga. Für das Verhältnis von Virga und Punctum sind sie irrevelant. Wichtiger könnten die weiteren Ausführungen Dom Mocquereaus erscheinen. Aber auch sie gehören teils nicht zur Sache, teils sind seine Beispiele anders zu erklären.. Man vgl. (p. 222 ff.):

Cod. St. Gallen 339 — a De- o

Cod. Einsiedeln 121

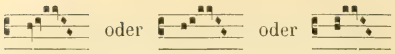
Hier ist das erste Zeichen der sanktgallischen Handschrift weder ein Punctum, noch mit dem entsprechenden der Einsiedler Handschrift identisch. Es ist eine Jacens, und die Einsiedler schreibt dafür eine verlängerte Virga, einen rhythmisch verschiedenen, längeren Wert, also eine wirkliche Variante.

Eins. 121 — cor- de
St. Gallen 359
} Äquivalent, weil die Virga = Jacens ist. Aber die Jacens ist kein Punctum.

Eins. 121 — tu - am
St. Gallen 339
} Hier liegt wieder eine kleine rhythmische Variante vor, da Cod. St. Gallen 339 die Virga verlängert.

Cod. 359 St. Gallen
Eins. 121, St. Gallen 376, 375, 340
Bamberg, lit. 6
} Identisch im Rhythmus, denn = = = , jedesmal zwei lange Noten.

Die Übertragung, die Dom Mocquereau von diesem Beispiel gibt (p. 223), ist ungenau, denn sowohl die beiden ersten, wie auch die beiden letzten Zeichen der sechstonigen Gruppe sind lang, was in der Übertragung:

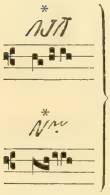


nicht ausgedrückt ist.

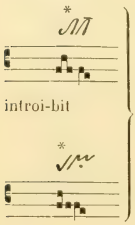
Cod. Einsiedeln 121 impe- rium
Cod. St. Gallen 339

Der aus zwei Longae bestehende Pes ist mit den zwei Virgae identisch.

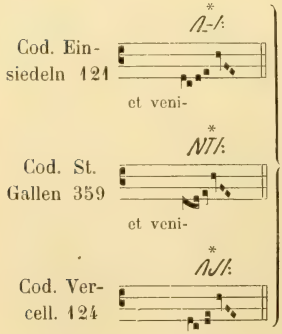
Rhythmische Varianten liegen in folgenden Beispielen vor:



Beide Beispiele sind rhythmisch nicht identisch. Der dritte Ton des ersten (Anfangston des Pes) ist ein kurzer, der dritte des zweiten (Schlußton des Porrectus) ist ein langer. Die Quadratschrift kann diese Nuancen nicht ausdrücken.



Hier ist in gleicher Weise der erste Ton des ersten Beispieles ein kurzer, des zweiten ein langer.



Drei verschiedene Rhythmisierungen derselben melodischen Figur. Die beiden ersten unterscheiden sich durch verschiedene Messung des vierten Tones, die letzte hat einen kurzen dritten Ton. Die Quadratschrift versagt auch hier vollständig.

Syllabische Auflösungen von Melismen bei der Notierung von Sequenzen (p. 226 ff.) erledigen sich nach dem früheren von selbst[1], und endlich die zweistimmigen Organa der französischen Schule in Cod. 130 (148) von Chartres gehören dem Ende des 11. Jahrhunderts an, in welchem, wie wir wissen, die französischen Neumatoren die Jacens längst durch das Punctum ersetzt hatten. Zudem belehren uns gleichzeitige Quellen, daß beim Organumgesang die rhythmischen Unterschiede sich kaum mehr ausführen ließen (vgl. oben S. 370). Derartige Aufzeichnungen können daher für die Feststellung des ursprünglichen rhythmischen Sinnes von Virga und Punctum nicht in die Wagschale fallen. Es kann daher als ausgemacht gelten, daß nicht nur keine einzige sichere Tatsache, die aus den ältesten Neumierungen geschöpft ist, der rhythmischen Unterscheidung von Virga und Punctum widerstreitet, sondern im Gegenteil alle ohne Ausnahme sie fordern. Was bisher für die Identität beider vorgebracht wurde, beruht meist auf einem Trugschlusse, indem das Punctum mit der Virga jacens verwechselt wurde[2]. Die Interpretation der beiden Formen der Virga als Longa, des Punctum als Brevis räumt dagegen manche, anders meist unlösbare Schwierigkeiten aus dem Wege.

Die zahlreichen und so klaren Aussprüche der Lehrer des 9.—11. Jahrhunderts über den rhythmischen Inhalt von Virga und Punctum und ihrer Forderung langer und kurzer, in der Schrift festgelegter Töne würdigt Dom Mocquereau keiner Prüfung. Er beseitigt sie, indem er erklärt, sie bezögen sich auf die Mensuralmusik (Nombre musical grégorien, t. I, p. 214). Alcuin im 8. Jahrhundert, Aurelianus von Réomé, der einige Neumen rhythmisch erklärt, dann der etwas jüngere Anonymus Vaticanus, der von Anfang an bis zu Ende nur dem einstimmigen Kirchengesang das Wort redet und

---

[1] Ich bin der Ansicht, daß die Schreiber der ältesten Sequenzenbücher die Neumen nur deshalb an den Rand, neben den Texten schrieben (wie oben S. 210 und 214), weil sie zuerst nach dem in den Gruppenneumen vorliegenden Rhythmus ausgeführt wurden, dieser aber bei syllabischer Neumierung mit Virga und Virga jacens verschwunden war. Faktisch sind alle syllabischen Sequenzenneumierungen jünger als die Gruppenneumierungen.

[2] Nicht um einen Mitforscher zu kritisieren habe ich oben alle Argumente Dom Mocquereaus für seine These in das richtige Licht gesetzt, sondern nur deshalb, weil auch die erste Auflage dieses Buches in einigen Punkten die alte Auffassung vertreten hat. Man möge also in den obigen Darlegungen mehr eine Selbstkorrektur erblicken. Auch liegt mir daran, daß der Irrtum, der nunmehr ein Menschenalter lang eine quellengemäße Erkenntnis der Neumenrhythmik verhindert hat, endlich aus dem Wege geschafft werde.

selbst vom Organum keine Silbe verlauten läßt, die Neumentabellen und die anderen Zeugen der ältesten Choralzeit sollen alle auf dem Boden der Mensuralmusik stehen! Diese nicht wenig befremdende Behauptung wird schon durch die neuesten Forschungen über die Musica mensurata zurückgewiesen, die festgestellt haben, daß eine solche vor dem 12. Jahrhundert nicht existiert hat. Von den Choralautoren, die oben für die Erklärung des Neumenrhythmus herangezogen worden sind, formulieren einige ihre Aussagen sogar im Gegensatz zum Organum, zur mehrstimmigen Praxis, die aber zu ihrer Zeit noch nicht zur Mensur vorgeschritten war. Auch deshalb können Beziehungen zur Mensuralmusik die Ablehnung der Quellen des 9.—11. Jahrhunderts nicht begründen. Wäre es nur ein einziger Schriftsteller, der die Virga für eine Longa, das Punctum für eine Brevis erklärt, oder nur eine einzige Neumentabelle, und lehrten die anderen Quellen das Gegenteil oder schwiegen sich wenigstens über diese Dinge aus, so ließe sich vielleicht das eine Zeugnis von der Wucht der anderen erdrücken; man könnte es als die Auffassung eines Sonderlings ansehen, der seine eigenen Wege ging. Diese Ausflucht ist aber nicht möglich. Nicht nur ein einziger, fast alle Musikschriftsteller bis zum 11. Jahrhundert erklären sich für den rhythmischen Sinn der Neumen, einige direkt für eine Differenzierung von Virga, Punctum und Haken. Die Longabedeutung der Virga, die Brevisbedeutung des Punctum ist in gleicher Weise für Italien, das Frankenland und Alemannien für das 9., 10. und 11. Jahrhundert bezeugt und läßt sich nicht umgehen oder aus der Welt schaffen[1].

[1] Von der Seite derer, welche die Beweiskraft der Berichte des 9., 10. und 11. Jahrhunderts über den Neumenrhythmus bestreiten, ist bisher kaum der Versuch einer wissenschaftlichen Behandlung derselben gemacht worden. Dennoch stammen sie aus einer Zeit, die regelmäßig für die Glanzzeit des Choralgesanges erklärt wird, deren Urkunden daher als doppelt wertvoll gelten müssen. Es ist ein allgemein anerkanntes Postulat kritischer Forschung, wenn die Aussagen der Quellen einander zu widersprechen scheinen, zu untersuchen, ob nicht die gegensätzlichen Angaben nur in einem scheinbaren Konflikt stehen, und ob es nicht eine Möglichkeit gibt, ihren Inhalt so zu bestimmen, daß sie sich miteinander vertragen oder unter einem höheren Gesichtspunkt vereinigen lassen. In unserem Falle war zu erwägen, ob die Angaben der Autoren tatsächlich den Inhalt haben, den wir ihnen beilegen. Tut man das, so ergibt sich die Lösung der Schwierigkeit von selbst. Die Nachprüfung der ältesten Neumierungen macht es zweifellos, daß dasjenige, was heute als »Punctum« der Virga entgegengestellt wird, nicht immer das wirkliche Neumenpunctum der ältesten Zeit ist. Selbst aber, wenn der Gegensatz der theoretischen und der praktischen Quellen bestehen bliebe, entspräche es einer guten wis-

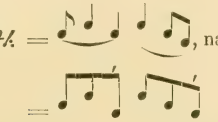
Wenn die mittelalterlichen Musikschriftsteller des 9.—11. Jahrhunderts den rhythmischen Verlauf der liturgischen Gesänge näher bestimmen, so greifen sie, wie wir sahen, immer zu Ausdrücken, die der antiken Metrik entnommen sind, insbesondere reden sie von langen und kurzen Werten und deren Kombinationen nach Art der Versfüße. Mit solchen Bildungen läßt sich jedoch das rhythmische Gleichmaß, wie es Dom Mocquereau aus der »rhythmischen Identität« von Virga, Punctum und ihren Zusammensetzungen ableitet, nicht regularisieren. Er erfand darum, wie bereits bemerkt, die Theorie, daß der Choralrhythmus aus der obligaten Verkettung zwei- und dreiteiliger Gruppen entstehe, im Gegensatz zur modernen Musik, die in der Regel nur zwei- oder nur dreiteilige Glieder zu Takten verbindet. Daß dieser Aufstellung die historische Berechtigung fehlt, bedarf wohl keines Nachweises mehr. Kein einziger Autor des ganzen Mittelalters spricht mit einer Silbe davon, und doch wäre es unbegreiflich, daß kein einziger ein so wichtiges und die ganze Choralmusik beherrschendes Vortragsprinzip erwähnte, wenn es zu ihrer Zeit bestanden hätte. Die Commemoratio bre-

senschaftlichen Methode, die für uns unsicheren, einer Erklärung erst bedürftigen Quellen, die Neumenhandschriften, durch die klaren und bestimmten Angaben der Autoren zu interpretieren, und nicht die keinem Zweifel über ihren Inhalt Raum gewährenden Erklärungen der Musikschriftsteller alter Zeit durch nicht immer ganz einwandfreie statistische Tabellen totzuschlagen. Es ist ein verfehltes. Beginnen, das Bestimmte durch das Unbestimmte, das Licht durch das Dunkel erhellen zu wollen. Ebenso aussichtslos ist es, die Beweiskraft der Schriften des 9.—11. Jahrhunderts dadurch abschwächen, ja vernichten zu wollen, daß man sie durch Zeugen der Wandlung in der rhythmischen Auffassung seit dem 11. Jahrhundert erklärt, welche rhythmische Begriffe melodisch erklären (vgl. oben S. 370), wie neuerdings zahlreiche Aufsätze in den kirchenmusikalischen Blättern immer wieder versuchen. Schade, daß so viel Zeit und Fleiß auf solche Sisiphusarbeit vergeudet wird! Auch die Berufung auf eine Jahrzehnte umfassende Choralpraxis reicht nicht aus, rhythmische Theorien zu fundieren, wenn sie in den Quellen keinen Halt besitzen. Gewiß, der lebendige Kontakt mit den Melodien der alten Zeit hat Irrtümer ferngehalten, in die vom grünen Tische aus urteilende Theoretiker gefallen sind. Das tägliche Choralamt und das tägliche Choraloffizium waren die beste Vorschule für die Choralrestauration unserer Zeit. Es wäre töricht, das zu bestreiten. Daraus folgt aber nicht, daß alles, was an theoretischen und historischen Urteilen oder Gedanken in einer so langen Beschäftigung mit dem Choral zum Vorschein kommt, begründet sei. Man kann sogar oft beobachten, daß ein Irrtum fast unausrottbar erscheint, wenn er einmal sich in die tägliche Arbeit eingenistet hat. Die Choralgeschichte der letzten vierzig Jahre liefert ja dazu nur zu viele Illustrationen.

vis oder die Instituta Patrum de modo psallendi würden es sicher des langen entwickelt und seine Ausführung ausführlich beschrieben haben. Sie wissen nichts davon; was sie über den Vortrag der liturgischen Lieder bemerken, steht auch im Gegensatze zur neuen Theorie und läßt sich mit ihr nicht vereinen. Dafür wird heute als etwas Selbstverständliches der Satz hingestellt, daß, da zwischen zwei aufeinanderfolgenden Hebungen höchstens nur zwei Senkungen stehen könnten, so auch der Choralrhythmus sich aus Verbindungen von je zwei oder drei kurzen Werten zusammensetze. Diese Gliederung werde durch »Stützpunkte«, Iktus, hergestellt, die die jedesmalige erste Zeit markieren sollen. Hier ist aber wieder zu betonen, daß diese Iktus dem ganzen Mittelalter unbekannt waren; auch die neuere Zeit hat nichts davon gewußt. Weiter ist es unmöglich, anzunehmen, das Mittelalter hätte derartiges gekannt und praktiziert, aber nur aus Zufall habe keiner der zahlreichen Autoren der Iktus Erwähnung getan[1]. Ohne geschichtliche

[1] Wie sehr man in diese Auffassung sich einzuleben vermag, möge man in der Paléographie musicale, t. X, p. 55—56, nachlesen. Hier einige Sätze daraus: »Les subdivisions ictiques binaires et ternaires sont basées sur une loi de rhythmique generale, absolument incontestable (!). Aucun langage, aucune musique n'echappe à cette loi, toutes les mélodies grégoriennes . . . y sont soumises, par le droit naturel du rhythme (!).« Wer einmal orientalische Christen und Nichtchristen in und außerhalb des Gottesdienstes hat singen hören, wird sich über die Sicherheit, mit der hier ein solches Prinzip als absolut hingestellt wird, recht wundern. In dieser allgemeinen Fassung ist es falsch, es läßt sich auch mit der Entwicklungsgeschichte der älteren Musik nicht in Einklang bringen. Vor allem befolgt es kein Redner, wenn er nicht einer Karikatur verfallen will. Wie die obligate Zwei- und Dreiteiligkeit in der Praxis gehandhabt wird, kann man bei manchen Chören beobachten. Da hört man: *Justus ut | pálma flo- | rébit . . . plan- | tátus in | dómo . . .* während der Sinn diese Gliederung verlangt: *Justus | ut pálma | florébit, . . . plantátus | in dómo |* usw. Die Silben *ut, flo-, plan-, in* gehören logisch zum Folgenden und lassen sich am besten als Anakrusen, Auftakte auffassen. Die Prosa verwendet vielmehr und mischt rhythmische Formen, wie ˊ . und . ˊ ., . ˊ . ., . . ˊ . u. a., zu deren Bestimmung das Schema der Zwei- und Dreiteiligkeit mit dem Iktus auf der ersten Silbe und auch die Annahme von Nebenakzenten nicht ausreicht. Hier führt die konsequente Aufstellung von zwei- und dreiteiligen Gruppen zu logischen Unmöglichkeiten. Die formale Analyse von Prosatexten bietet überhaupt immer ihre Schwierigkeiten. Mit ähnlichen Argumenten, wie sie für die erwähnte Auffassung vom Choralrhythmus vorgebracht werden, kann man nachweisen, daß die Alten unsere Harmonie gekannt haben; auch diese läßt sich aus der Natur ableiten. Wäre die neue rhythmische Formel wirklich das immanente Gesetz aller rhythmischen Bewegung, dann müßte es auch in der vor- und nachgregorianischen Musik zur Geltung kommen. Es ist aber bis heute noch niemandem in den Sinn gekommen, solch ein Gesetz z. B. für die altklassische Musik oder die Motetten Palestrinas aufzustellen. Warum

Begründung wird als Iktuszeichen das sog. sanktgallische »Episem« erklärt, das wir längst als Productazeichen kennen. Der wagerechte Strich _ ist daher bald ein Verlängerungs-, bald nur ein Akzentzeichen. Ein Beispiel:



nach Dom Mocquereau jedoch

Hier erhält auch der letzte Ton des Climacus einen Iktus, weil seit dem vorigen schon zwei Zeiten vorüber sind. Ich bin der Meinung, daß diese zweifache Deutung eines Zeichens ebensowenig erlaubt ist, als man in der modernen Musik ♩ bald als zwei Achtel, bald als ein akzentuiertes Achtel ausführen darf. Man wäre auch kaum auf eine derartige Doppelbedeutung verfallen, bedürfte

dann gerade beim gregorianischen Gesang? Warum nicht auch da zuerst die Quellen und ihre rhythmischen Angaben verwerten? Diese aber sagen das Gegenteil der neuesten Theorie. »Ces subdivisions ictiques, contenues objectivement (!) dans les melodies (darf der Historiker solch eine Behauptung wagen?), étaient autrefois réalisées par l'usage pratique, bien qu'elles ne fussent pas toutes indiquées dans la notation (!). Les auteurs mentionnent clairement cette circonstance: temoin Hucbald, qui veut inculquer aux enfants le rythme grégorien au moyen de percussions ou ictus marqués avec le pied ou la main.« Hucbald gibt an der angezogenen Stelle einer jeden Note einen Schlag, um den Schüler an die gleichen Tondauern zu gewöhnen; er denkt nicht daran, mehrere Töne unter einem Schlag zusammenzufassen. Hier liegt ein Mißverständnis des Hucbaldschen Textes vor (vgl. oben S. 358). »Temoin encore les divers auteurs didactiques qui comparent la marche du rythme oratoire grégorien à la marche métrique des vers, où les ictus se succèdent par groupes de deux ou de trois syllabes.« Niemals hat aber ein einziger dieser Autoren an Versfüße gedacht, die sich nur und prinzipiell aus gleichlangen kurzen Silben zusammensetzen. Eine rhythmische Bewegung lediglich nach dem Schema ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑ hat niemals existiert, sie ist eine Konstruktion unserer Zeit. Dom Mocquereau versichert, daß die alten Gesangsmeister diese rhythmischen Unterabteilungen vermittelst des Iktus im mündlichen Unterrichte erklärten; aus diesem Grunde seien sie nicht in der Schrift alle vermerkt worden (!).

[1] Kaum erfunden, ist die Theorie von den rhythmischen Stützpunkten sogleich in die Praxis und die popularisierende Literatur übergeleitet worden. Manche halten sie bereits für die Quintessenz alles Choralvortrages, führen eigene Zeichen für Haupt- und Nebenakzente ein in der Form von senkrechten und geneigten Strichelchen und leben der Überzeugung, daß man in alter Zeit genau so gesungen habe. Und doch reden die Quellen eine so deutliche Sprache, daß wir froh sein könnten, wären wir über alle Probleme der älteren Musikgeschichte so gut unterrichtet wie über das vorliegende.

es nicht der geschichtlichen und palaeographischen Stütze für die aprioristisch konstruierte Theorie von der obligaten Verbindung zweier und dreier gleichkurzer Werte. Immerhin bedeutet es einen Fortschritt, daß Dom Mocquereau für die Gruppenneumen und ihre Verbindungen einen wirklich musikalischen Rhythmus in Anspruch nimmt. Aus dem Gesangstexte läßt sich hier keinerlei rhythmische Norm gewinnen.

Ein anderer Fortschritt, den man mit Genugtuung begrüßen muß, ist die neue Stellungnahme gegenüber der Mora vocis, der von Dom Pothier aus einer Bemerkung Guidos (Micrologus, cap. XV) abgeleiteten Verlängerung der letzten Note einer Tonverbindung, der in der Schrift durch einen leeren Raum bis zur folgenden Gruppe dargestellt wird. Dom Mocquereau konstatiert, daß die Neumenschreiber eine solche Regel nicht praktiziert und daher auch nicht gekannt haben; nur einige Theoretiker hätten sie aufgestellt (Paléographie musicale, t. X, p. 47 ff.). Außer Guido und seinen Kommentatoren weiß in der Tat kein alter Autor etwas davon. Aus den alten Neumierungen lassen sich auch zahlreiche Argumente dagegen vorbringen, am durchschlagendsten dürfte der Hinweis auf die zahlreichen Melodieschlüsse vermittelst des Pressuszeichens sein, wo der letzte Ton durch das Punctum als ein kurzer sichergestellt ist. Davon ist aber das auf einem Naturgesetze beruhende Rallentando zu unterscheiden, das je nach der logischen Stärke des Einschnittes sich mehr oder weniger energisch bemerkbar macht und in seiner Wirkung der Praxis der Mora vocis sehr nahe kommt. Im ganzen verdient aber die Theorie der Mora vocis wohl nicht die systematische Ausgestaltung, die sie in vielen praktischen Lehrbüchern gefunden hat. Selbst der Name ist angreifbar, denn mora heißt nur Dauer, nicht Verlängerung[1], und es müßte auch nicht mora vocis, sondern mora ultimae vocis heißen. Daß neue Wortbildungen wie Punctum-mora für ein verlängertes Punctum (die Producta) der Begründung entbehren, ergibt sich daraus von selbst, und so mag hier dem Wunsche Ausdruck gegeben werden, es möge auch diese unhaltbare Theorie bald und überall auf das Maß ihrer geschichtlichen Berechtigung zurückgeführt werden.

II. Die rhythmischen Theorien, die von einigen Choralisten aus der Gesellschaft Jesu verfochten werden, haben ihre Vorgeschichte in den Darlegungen der Esthétique, Théorie et Pratique du Chant Grégorien des P. Lambillotte (1855 nach dem Tode des Verfassers

[1] Die Musica Enchiriadis gebraucht *mora* und *morula* in diesem Sinne von »Tondauer« im allgemeinen. Vgl. oben S. 358 ff.

von P. Dufour herausgegeben). Begründer und Hauptvertreter dieser Schule ist jedoch P. Dechevrens[1], an den sich seine Ordensgenossen P. Fleury (Les deux écoles grégoriennes 1905), P. Gietmann (Die Wahrheit in der gregorianischen Frage 1904, Musikästhetik 1900) und P. Bonvin (Übersetzung und Erweiterung der Fleuryschen Schrift unter dem Titel: Über Choralrhythmus, Beihefte der I. M.-G., II. Folge, Heft 5, 1907[2]) angeschlossen haben, um die Ideen ihres Bannerführers in weitere Kreise zu tragen. Mit Dom Mocquereau teilt P. Dechevrens die Überzeugung, daß jede Veränderung der ältesten rhythmischen Praxis eine Korruption bedeutet. Ein Recht der Geschichte und Entwicklung kennen sie nicht. Für beide ist das Älteste ein Ideal von außerordentlicher Schönheit, und sie besingen es immer wieder wie aus dem Paradies Vertriebene[3].

Ist die Formulierung des Choralrhythmus durch die französische Benediktinerschule vom Sprachrhythmus ausgegangen, um dann für die Gruppenzeichen und rein melodischen Bildungen in Anlehnung an die mittelalterlichen Urkunden einer musikalischen Bestimmtheit nahezukommen, so haben ihre Gegner sich von Anfang an auf einen ausgesprochen musikalischen Rhythmus festgelegt, im Laufe der Zeit aber ebenfalls eine mildere Formulierung aufgestellt. Da das Rezitativ einen großen Teil der liturgischen Gesänge der Christen von Anfang an durchdringt und oft seinen Einfluß bis in die selbständigen melodischen Entwicklungen hinein ausübt, so mußte die Position der Benediktiner, die den lebendigen, täglichen Verkehr mit dem gregorianischen Gesang pflegten, sich als ungleich günstiger erweisen als diejenige ihrer Widersacher, die ihm nur von der geschichtlichen und theoretischen Seite nahegetreten sind. Tatsächlich hält sich die Rhythmik dieser letzteren nicht von modernen Einschlägen fern. Eine Musik ohne die rhythmische Konsequenz und Regelmäßigkeit des Taktes erkannte Dechevrens zuerst als nicht möglich an. Also, so schloß er, muß auch der gregorianische Gesang ihm untertan sein[4], und wir haben das Recht, die Neumen danach zu übertragen. Die Theoretiker, welche die rhythmische Spekulation

---

[1] Vgl. oben S. 10 ff.

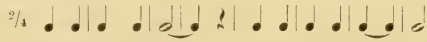
[2] Vgl. darüber die Zeitschrift der I. M.-G. 1908, S. 159 ff.

[3] Das beste Korrektiv gegen allzu romantische Vorstellungen über den ursprünglichen Choralvortrag scheint mir eine längere Bekanntschaft mit dem liturgischen Gesange der orientalischen Christen zu sein, mit dem jener vermutlich einige Verwandtschaft besitzt.

[4] Diese Argumentation krankt an demselben Fehler wie die spekulativ, durch Raisonnement gewonnene Theorie von der obligaten Zwei- und Dreiteiligkeit des Choralrhythmus.

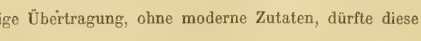
der Antike reproduzieren, Augustinus, Remigius von Auxerre u. a., lieferten dazu die erwünschte historische Grundlage[1]. Demgemäß erschienen die ersten Übertragungen Dechevrens' mit dem Zeichen des zwei- und dreiteiligen Taktes, und die Neumen sind immer so rhythmisiert, daß der einmal angenommene Takt dabei herauskommt, die Neumen erscheinen als Ausschnitte aus einer taktgemäßen Linie. Diese in keiner der Neumenquellen begründete Annahme zweier Rhythmengeschlechter, des zwei- und des dreiteiligen, gehört zu den Grundpfeilern seiner Rhythmisierungen. Ein stichhaltiger Grund für die Wahl des zweiteiligen oder des dreiteiligen Taktes im einzelnen Falle wird nicht vorgebracht; das subjektive Empfinden des Übertragers ist da ausschlaggebend. So erscheint der Climacus bald als[2]:

[1] In den Études de science musicale, t. II, p. 65 überträgt er die in Dasianschrift notierte Weise der Musica Enchiriadis (vgl. oben S. 358) im zweiteiligen Takt. Davon steht jedoch bei Hucbald keine Silbe. Dieser schlägt jede Note für sich (plaudem pede, also mit dem Fuße) und erzielt so lauter mathematisch gleiche Tondauern. Um den zweiteiligen Takt durchführen zu können, zieht Dechevrens die zweite Note von *vi-* zur folgenden Silbe *-a*, und zerstört damit die Parallele *via—vita*; er ist dann auch gezwungen, nicht nur die letzte, sondern auch die vorletzte Silbe der ersten Periode zu verlängern. So gelangt er zur Übertragung:

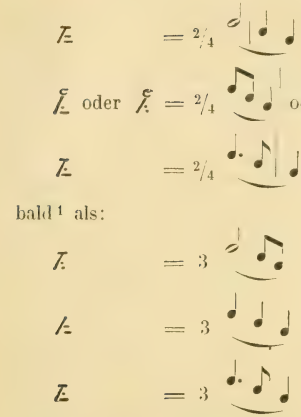


Noch mehr entfernt sich Gietmann, Musikästhetik, S. 293, vom Original, wenn er schreibt:

Die richtige Übertragung, ohne moderne Zutaten, dürfte diese sein:



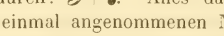
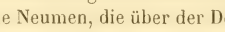
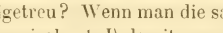
[2] Vgl. ebenda, t. II, p. 343 ff.



bald[1] als:

Eine derartige Taktmensur kann aber nur dadurch zustande kommen, daß Dechevrens nach Bedarf die handschriftliche Überlieferung verändert. Er schiebt Pausen und Fermaten ein, wo sie zur Ausfüllung des Taktes notwendig sind, und überträgt dieselbe Neume innerhalb desselben Stückes mit verschiedenen rhythmischen Werten. Man braucht die kritische Sonde nur an eine beliebige der Dechevrensschen Übertragungen zu legen, um auf derartige Dinge zu stoßen. Man vgl. also in Dechevrens' Études, t. III, p. 194 das erste Stück, den Intr. *Ad te levavi*. Hier sind nicht nur Pausen eingeschoben hinter *levavi*, *confido*, *erubescam*, *inimici*, *expectant* (hier sogar hinter dem Torculus liquescens), *confundentur*. Diese Pausen zählen alle im Takt; dagegen ist hinter *animam meam*, wo ein wirklicher logischer Einschnitt vorliegt, keine Pause gesetzt, ebensowenig hinter *inimici mei*; die Pausen, die dort stehen, sind durch Kürzung des vorhergehenden Wertes gewonnen. Weiter: zu Beginn des Stückes steht $^2/_4$. Man muß sich fragen, warum? Warum nicht $^3/_4$? Die Neumen selbst bieten nicht die geringste Handhabe zu einer solchen Mensur. Dechevrens überträgt auch die Neumen willkürlich. Die Podatus ♩ und ♩ sind gleich übertragen: (Zeile 1 u. 2). Die Bistropha „ wird mit (Zeile 3), die Tristropha mit übertragen

[1] Ebenda, p. 376. Man vgl. auch die elastischen Erklärungen z. B. auf S. 339 und die Tabelle S. 331, die ganz unmögliche Rhythmisierungen aufweist.

(Zeile 3), beides natürlich nur, damit es in den Takt hineinpaßt. Derselbe lange Torculus auf *erubescam* wird übertragen: und bei *neque*:  Die Clivis bei *inimici* durch  und bei *mei* durch:  Alles das sind Inkonsequenzen, die selbst in den einmal angenommenen Neumen keine Stütze haben.

Aber sind die Neumen, die über der Dechevrensschen Übertragung stehen, originalgetreu? Wenn man die sanktgallische Handschrift 339 (Paléographie musicale, t. I) damit vergleicht, so entdeckt man eine Reihe von Varianten, und zwar hat diese Handschrift sechsmal einfache Neumen, wo Dechevrens den Buchstaben *c* dazugesetzt hat; dieser gestattet dann die Neumen in den zweiteiligen Takt zu spannen.

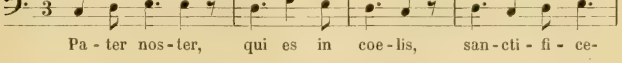
Derlei Dinge, die man doch nicht anders denn als Willkürlichkeiten bezeichnen kann, finden sich regelmäßig in Dechevrens' Übertragungen. Die faktische Unmöglichkeit, ohne solche Freiheiten die überlieferte Fassung der Gesänge in den Takt zu bringen, dürfte die beste Widerlegung der Methode sein, die dazu führt.

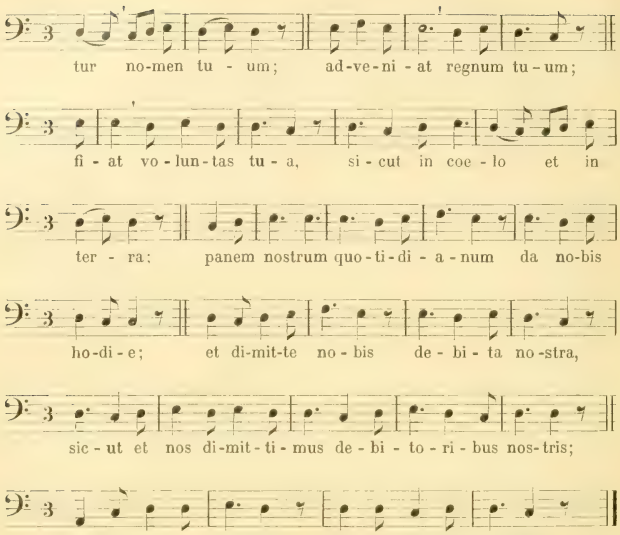
In den Vraies mélodies grégoriennes hat Dechevrens eine Korrektur seiner Anschauungen und Übertragungen vollzogen. Er möchte nunmehr die Theorie und Praxis des orientalischen Chronos für die Choralmensur fruchtbar machen. Heute praktizieren die Sänger in den christlichen Kirchen des Orients vielfach, aber nicht immer, eine Rhythmik, die nur eine sich gleichbleibende Zeitdauer als Maß annimmt, in dieser »Zeit« aber kleinere Werte unterbringen und durch Zusammenfassung mehrerer »Zeiten« größere Werte erzielen kann. Es ist aber nicht unbestritten, daß der Chronos ein so hohes Alter besitzt, daß man ihn für die mittelalterlichen orientalischen und auch lateinischen Gesänge in Anspruch nehmen darf[1]. Wie dem auch sei, in der willkürlichen Übertragung desselben Zeichens und dem freien Verhalten gegenüber den Neumierungen der Handschriften ist Dechevrens sich gleichgeblieben. Schon auf der ersten Seite seiner neuen Übertragungen des Vespéral des dimanches et fêtes de l'année befremden mehrere Eigentümlichkeiten. Eine und dieselbe Clivis ist über dem Worte *omnia* der Ant. *Fidelia* durch 2 Achtel übertragen, über dem Worte *benedicite* dagegen der

[1] Für eine jüngere Einführung des Chronos im Orient tritt P. Aubry ein: Le rythme tonique dans la Poésie liturgique et dans le Chant des Églises chrétiennes au moyen âge. Paris 1903. Er schreibt ihm den Einfluß der arabischen und türkischen Musik zu. Vgl. dagegen Dechevrens, Le Rythme Grégorien, Réponse à Mr. Pierre Aubry, 1904.

Ant. *Sit nomen* als Viertel und Achtel. Der Podatus erscheint als Verbindung zweier Viertel über *eius* in der Ant. *Fidelia*, als Verbindung von Viertel und Achtel über *saeculum* in derselben (!) Antiphone. Die Virga ist bald mit einer Achtel-, bald mit einer Viertel-, bald mit einer punktierten Viertelnote übertragen. Pausen aller Art erleichtern die Eingliederung der Töne in den Takt, solche am Anfang, am Ende und in der Mitte, für die in der handschriftlichen Verfassung des melodischen Textes nicht der geringste Anhaltspunkt vorliegt.

Die Rhythmisierungen seiner letzten Publikation: Composition musicale et Composition litéraire (1910) schließen sich enger an die handschriftlichen Vorlagen an als ihre Vorgänger, wie überhaupt diese Schrift in einigen Punkten einen neuen Fortschritt offenbart, auch manche geschichtlichen Darstellungen von bleibendem Werte birgt. Dennoch hat sich Dechevrens auch hier noch nicht zu der für die mittelalterliche Musik einzig möglichen und auch von Guido betonten Freiheit der rhythmischen Verbindungen durchgearbeitet. Das Streben nach Regelmäßigkeit der Rhythmenfolge erzeugt auch hier immer wieder Inkonsequenzen in der Übertragung der Neumen. Ich greife hier nur die Rhythmisierung der responsorischen Psalmtöne (p. 163 ff.) heraus, die alle an der Spitze das Zeichen des zweiteiligen Taktes tragen. Die Virga wird in der Regel mit übersetzt, aber auch mit (3. Ton, Zeile 3; 5. Ton, über *Iste*; 7. Ton, über *Syracu-*). Der Torculus erscheint als (1. Ton, Zeile 3, über *in*; 6. Ton, Zeile 3, über *manifeste*; 8. Ton, Zeile 1 am Anfang zweimal), als (2. Ton, Zeile 3, am Ende von *manipulos*; 8. Ton, Zeile 3, über *adversum*, Torculus subbipunctis), als (3. Ton, Zeile 1 am Anfange, und Zeile 2, über *eum*; 7. Ton, Zeile 4 amEnde), wie endlich als resp. (5. Ton, Zeile 1, über *est*; 8. Ton, Zeile 3, am Ende von *mandaverunt*). Wie sehr das Taktmaß rezitativische Stücke zu verändern vermag, ersieht man an der folgenden Rhythmisierung der reicheren Singweise des Pater noster (p. 160):





Nach einer derartigen Behandlung des Pater noster wird es nicht nötig sein, auf viele Einzelheiten der Neumenerklärung Dechevrens' einzutreten. Wer im Ernste eine solche Rhythmisierung als die originale und authentische vorlegt, braucht sich über mangelnde Gegenliebe von seiten der Fachgenossen nicht zu wundern. Wenn die Existenz eines freien Rhythmus nicht aus den mittelalterlichen Quellen klar genug hervorleuchtete, müßten solche Konsequenzen über die Unzulässigkeit der sog. mensuralistischen Theorien aufklären. Jeder, der aus längerer Praxis die Psalmodie kennt und weiß, wie gewisse melodische Formen, auch wenn sie sich selbständig gerieren, immer noch am rhythmischen Leben der Psalmodie teilnehmen, der wird es verstehen, daß man diese Bewegung den freien Rhythmus nennt. Besser läßt sie sich auch nicht definieren[1].

[1] Das System des P. Dechevrens wird gerade wegen seiner Willkür in der Übertragung der Neumen von allen verurteilt, die mit den Neumen urteilslos Bekanntschaft geschlossen haben. Über die mensuralistische Schule sagt P. Soullier: »Ils veulent plier n'importe quel morceau de plainchant aux

Zahlreiche willkürliche Behauptungen fordern in den Dechevrensschen Schriften immer wieder zum Widerspruch heraus. Ein grundlegender Gedanke seines Systems ist, daß es neben der Longa und Brevis in der Neumenrhythmik noch einen dritten einfachen Wert gebe, der in der Mitte liegt. Hauptstütze dieses mittleren Wertes ist die Aribosche Erklärung des Buchstabens *m* (vgl. oben S. 368[1]). Nichts spricht indessen dafür, daß Aribo mit dem *me-*

règles strictes de notre mesure moderne à deux, trois ou quatre temps. Leur principe est ordinairement celui-ci: le rythme ne peut consister que dans un retour régulier et permanent des mêmes temps forts ou faibles, donc le plainchant, qui a un rythme, doit se mesurer comme nos morceaux de musique actuels. Inutile de dire que chaque théoricien modifie un peu cette donnée générale selon ses vues particulières, variant ses exigences au sujet de la force des temps, de leur isochronisme, de la coupe générale du morceau pour laquelle il en a qui ne craignent pas de réclamer la carrure moderne, divisant la phrase en deux, quatre, huit mesures. De là des essais de reconstitution de plainchant mesuré, bien différents les uns des autres et que nous ne pouvons qualifier qu'en disant: c'est l'arbitraire le plus absolu.« (Revue de musique réligieuse, Marseille 1896, p. 149.) Sehr richtig ist auch, was Perriot im Ami du Clergé, 1904, p. 375, sagt: »Comme les autres musicologues qui veulent une mesure uniforme, il force le sens des texte sur lesquels il s'appuie, en ne tenant pas compte des restrictions qu'ils formulent eux-memes, et en comprenant au sens de l'identité de rythme entre le chant et les vers ce qu'ils ne nous présentent que comme une similitude.« Von der Taktierung der Hymnen sagt er: »Pourquoi l'emploi de telle mesure plutôt que de telle autre, quand la plupart des hymnes, si non toutes, peuvent recevoir plusieurs mesures différentes, que les longues et les brèves peuvent y être distribuées de plusieurs manières ou être diversement groupées? Le choix de telle ou telle mesure est absolument arbitraire.« Und weiter: »Mais où le choix et la distribution des temps simples, doubles ou décomposés, est plus arbitraire encore, c'est dans les transcriptions de pièces neumatiques dont la mélodie n'a rien de la régularité rythmique des vers. ... Plus arbitraires encore sont les valeurs assignées aux notes dans ces mesures arbitrairement choisies. La mesure est déterminée d'avance avec ses temps bien comptés, avec ses temps forts et faibles bien fixés. On prend la mélodie, ou en étend les notes ou on les resserre selon les exigences de la mesure; finalement les mesures sont convenablement remplies, mais la pauvre mélodie a perdu son élasticité, sa liberté, sa grace, son caractère.« Es bedarf wohl keines Hinweises auf die praktische Unfruchtbarkeit der mensuralistischen Neumenerklärung für unsere Zeit. Ebensowenig wie im Mittelalter zwei Sänger ohne besondere für jeden Ton getroffene Verabredung aus einem Gesangbuch mit oder ohne Linienschrift in dieser Art singen konnten, ist das heute möglich.

[1] Auch Walter Odington und Johannes Hothby, späte Autoren aus einer sehr trüben Choralzeit, reden von Longa, Brevis und Semibrevis. Die Konfusion, die gerade bei ihnen schon in den Namen für die Neumenfiguren herrscht, sollte davon abhalten, sie für die Erklärung der Neumen der frühesten Zeit nutzbar zu machen. Die Semibrevis stammt aus der Mensuralmusik. Im Lichte der solchergestalt aus Aribo (11. Jahrhundert), Odington (c. 1300) und Hothby († 1487) gewonnenen Erkenntnis erklärt dann Dechevrens Virga

diocriter den Alten einen dritten Grundwert zuschreiben wollte. Es wäre dann auch die Longa nur durch *t*, die Brevis nur durch *c* angezeigt worden, und die Neumen hätten sonst keine rhythmischen Angaben enthalten. Diese Buchstaben sind vielmehr modifizierende Zusätze zu den Neumen, die einen Rhythmus schon in sich selbst tragen. Weder die Musica Enchiriadis, noch die Commemoratio brevis und die anderen Autoren, noch die Neumentabellen wissen etwas von einem elementaren rhythmischen Werte neben der Longa und Brevis; sie betonen vielmehr den Parallelismus von Versfüßen und melodischer Bewegung. Wie also die antike Metrik nur zwei Hauptwerte kennt, nicht einen zwischen Longa und Brevis in der Mitte liegenden, so auch die ursprüngliche Neumenrhythmik.

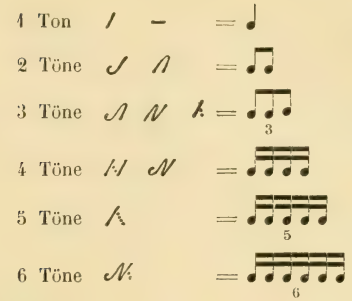
III. Unter den Anweisungen Guidos hat besonders diejenige Anlaß zu Mißverständnissen gegeben, daß in der Anordnung der Neumen, ob sie aus einem oder mehreren Tönen bestehen, eine Entsprechung stattfinden solle, und zwar in der Zahl der Töne oder in ihrer Dauer, so daß sie sich verhalten, wie Gleiches (1 : 1, 2 : 2, 3 : 3), oder Einfaches zu Doppeltem (1 : 2, 2 : 4, 3 : 6) oder Dreifachem (1 : 3, 2 : 6, 3 : 9) oder nach dem Verhältnis 2 : 3 und 3 : 4. Obwohl nun Guido gleich darauf hervorhebt, daß der Musiker sich an diese Regeln nicht strenge zu binden brauche, hat man dennoch gerade sie zum Ausgangspunkte eines rhythmischen Systems gemacht und aus ihnen die rhythmische Gleichheit aller Neumenzeichen, unbeschadet der Zahl der Töne, abgeleitet. Demnach haben Fleischer[1], Houdard[2] und Bernoulli[3] die Neumenzeichen rhythmisch also interpretiert:

und Punctum bei Hucbald als Longue ou Commune und Brève ou Semibrève (Etudes, t. II, p. 309)! Nach solchen Leistungen überrascht es dann nicht weiter, wenn wir (ebenda, p. 251) zum Richter über die rhythmischen Probleme der alten Zeit nicht den Historiker, sondern den praktischen Musiker herbeigerufen sehen: »Le véritable juge, le juge définitiv, ce n'est pas l'historien, l'érudit, c'est le musicien, qui prononce sur la valeur des résultats et par eux légitime ou condamne la méthode.« Und diese Methode wird also beschrieben: »Le problème n'est pourtant pas simplement historique, il faut encore autre chose pour le résoudre, une sorte de divination (!) qui voit dans les faits plus qu'ils ne laissent paraître de prime abord. Das ist in der Tat, mit anerkennenswerter Offenheit zugestanden, die Methode aller derer, die sich eine rhythmische Choraltheorie spekulativ konstruieren, ihr dann absoluten Charakter zuschreiben und in die Neumierungen hineintragen.

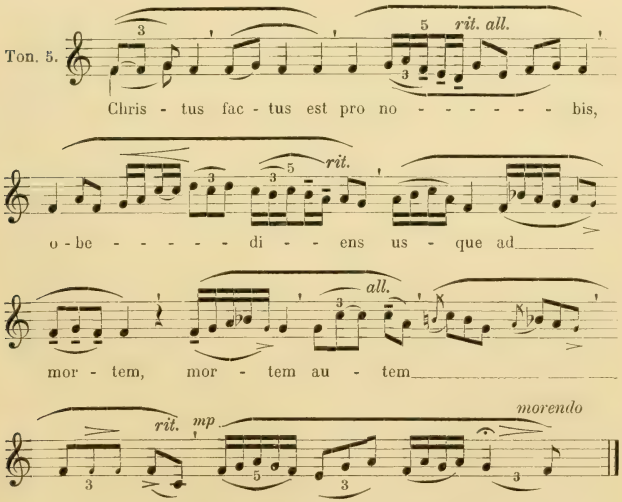
[1] Fleischer, Neumenstudien II, S. 103 ff.

[2] Houdard, Le rythme du chant dit grégorien. Paris 1898.

[3] Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Leipzig 1898, S. 130.



Nach dieser Auffassung verringert sich der rhythmische Wert der einzelnen Bestandteile einer Neume nach Maßgabe ihrer Zahl. Als Muster überträgt Houdard das Anfangsstück des Graduale *Christus factus est* vom Gründonnerstag also:



Für Houdard sind die sanktgallischen Sonderzeichen nicht rhythmischen, sondern dynamischen Inhaltes und deuten besondere

Nuancen der Ausführung an. Ein Strich an der Spitze bedeutet nach ihm ein *ritenuto*, *maestoso*, *forte*; denselben Sinn legt er der Jacens bei, wenn sie zugleich mit dem Punctum vorkommt. Die Apostropha erklärt er für ein Pianozeichen. Aus beiden dynamischen Elementen entwickelt er ein vollständiges und interessantes Nuancensystem, mit Zeichen für decrescendo und crescendo, legato sustenuto, ritenuto sostenuto, diminuendo usw. Houdard kam zu einer solchen Auffassung, weil nach ihm alle Neumen rhythmisch äquivalent sind und der Rhythmus damit schon außerhalb der sanktgallischen Sonderzeichen festgelegt ist.

Diese Neumenrhythmik läßt sich nur aufrecht erhalten, wenn man alle Angaben der alten Zeit über den rhythmischen Sinn der Zeichen außer Kraft setzt. Jeder Ausspruch des Anonymus Vaticanus und der anderen Autoren genügte, um sie zurückzuweisen. Gegen sie spricht auch ihre praktische Unausführbarkeit. Nach Ausweis der liturgischen Geschichte[1] wurde das Anfangsstück des Graduale spätestens vom 7. Jahrhundert an von der ganzen Schola ausgeführt. Eine Verbindung von Rhythmen aber, die Achtel, Triolen, Sechzehntel, Quintolen usw. in bunter Folge aneinanderreiht, ist im besten Falle einem wohlgeschulten Solisten erreichbar; niemals können mehrere Sänger derartiges zusammen ausführen. Neumenfiguren von drei, vier, fünf und mehr Tönen finden sich aber in den meisten liturgischen Chorliedern der Messe. Endlich widerspricht eine so detaillierte Dynamik, wie sie Houdard verlangt allem, was wir über den Vortrag des liturgischen Gesanges in alter Zeit wissen[2]. Erst die neuere Zeit hat, wie die jüngsten Forschungen wahrscheinlich machen, derartige Nuancen aufgebracht, dem frühen Mittelalter waren sie sicher unbekannt[3].

IV. Hugo Riemann endlich hat sich aus literar- und poesiegeschichtlichen Erwägungen ein System der Neumenrhythmik zurechtgelegt, das wie dasjenige Houdards von den Angaben der Quellen vollständig absieht. Ein derartiges Vorgehen ließe sich als Notbehelf vielleicht rechtfertigen, wenn es an positiven und unzweideutigen Quellenaussagen fehlte. Wie wir sahen, gibt es deren aber

[1] Vgl. Teil I dieses Werkes, S. 87 ff.

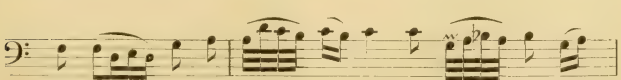
[2] Vgl. oben S. 242.

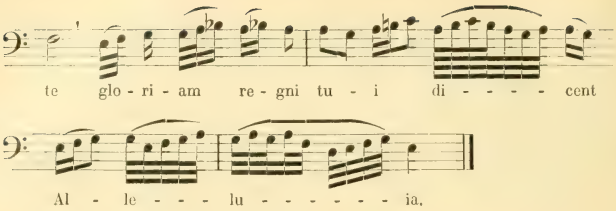
[3] In der Revue archéologique von Juli—August 1911, p. 45—72, kommt Houdard auf seine Neumenrhythmik von neuem zurück, wendet sich dann aber gegen Thibauts Ableitung der lateinischen Neumen direkt aus den byzantinischen und nimmt zwei gleichwertige Ströme der Neumenentwicklung an, den lateinischen und den griechischen, die beide aus derselben Quelle geflossen seien, den Akzenten.

nicht wenige; immer neue, bisher wenig beachtete Zeugen der Neumenpraxis treten aus dem Dunkel der Vergangenheit hervor.

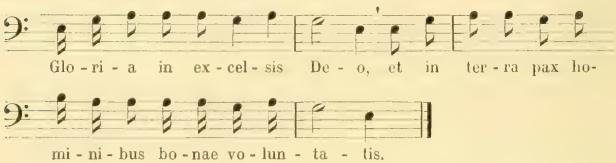
In seinem Handbuch der Musikgeschichte, erster Band, zweiter Teil, S. 15 ff. geht Riemann von der Rhythmik der in klassischen Metren geschriebenen liturgischen Hymnen aus und entwickelt regelmäßige rhythmische Verbindungen, die dann auch auf die anderen Choralgesänge, Antiphonen und Responsorien angewendet werden. Das Resultat ist ein taktgemäßer Rhythmus, der für die gesamte mittelalterliche Monodie geistlicher nnd weltlicher Art in Anspruch genommen wird. Ein solches Verfahren ist aber schon deshalb bedenklich, weil die Hymnen in der mittelalterlichen lateinischen Musik geschichtlich, liturgisch oder musikalisch keineswegs eine derartige zentrale Bedeutung besitzen, daß ihr Rhythmus als Ausgangspunkt für die Rhythmik des gesamten Choralschatzes benutzt werden darf. In Rom, von wo aus der Choral seit dem 7. Jahrhundert sich verbreitete, waren die Hymnen teilweise bis ins 12. Jahrhundert von der Liturgie so gut wie ausgeschlossen; auch später sind sie in der Choralwelt fast immer eine Ausnahme, und sie treten vor den anderen liturgischen Gesangsformen in den Hintergrund. Ein dem Riemannschen entgegengesetztes Verfahren, das den Hymnen den Rhythmus der anderen liturgischen Gesänge auferlegte, ließe sich demnach eher rechtfertigen, zumal schon in der Zeit unserer ältesten Hymnenaufzeichnungen die zuerst syllabischen Hymnen melodisch und rhythmisch den anderen Choralformen sich genähert haben, und nicht diese den Hymnen.

Im Jahrbuche der Bibliothek Peters für 1905 S. 13 ff. leitet Riemann sein Schema aus dem durch Lachmann 1831 für den althochdeutschen Vers, durch Sievers 1892 für die gesamte altgermanische Metrik und von anderen für die altfranzösische und altitalienische Poesie durchgeführten System von vier Hebungen ab und überträgt es auch auf die über Prosatexte komponierten Choralmelodien. Aber auch diese Rhythmisierung kommt nur unter Außerachtlassung der mittelalterlichen Quellen zustande, sie wird vollends durch ihre Resultate zu einer Unmöglichkeit. Eine nur geringe praktische Bekanntschaft mit der Choralmusik wird Übertragungen, wie die folgende des Introitus *Sancti tui*, nicht beistimmen können (l. c. S. 67):





Man vergleiche auch (S. 69):



und die zahlreichen anderen Übertragungen desselben Buches, wie diejenigen von Riemanns Kompendium der Notenschriftkunde S. 55, 56, 60[1] und 63.

Ich erblicke den Grund des Mißerfolges so vieler rhythmischer Neumenerklärungen in der Vernachlässigung wichtiger Forderungen der Methode, die für die wissenschaftliche Erforschung der Vergangenheit in Tätigkeit zu treten hat. Sei es, daß man liebgewonnene, seit Jahren in die Praxis umgesetzte Axiome, die vor Zeiten einer durch ihre Originalität bestechenden, aber nur teilweise historisch begründeten Idee entsprungen sind, um jeden Preis in den Urkunden wiederfinden will; sei es, daß spekulatives Raisonnement und Konstruktionseifer vorschnell allgemeine rhythmische Kategorien aufstellen, in die dann die Tatsachen der Vergangenheit, die uns die Quellen vorlegen, hineingespannt werden; sei es endlich, daß bei der Verwertung der Urkunden zeitlich auseinanderliegende und verschiedenartigen Kunstrichtungen angehörige Berichte nicht getrennt, oder nur ein Teil ihrer Aussagen in die Wagschale geworfen, andere aber vernachlässigt werden: das einzige Mittel, das vor Irrtümern schützt, besteht in der vollen Hingabe an den Befund der Quellen, ohne ihn zu kürzen

[1] Hier ist in der Übertragung der Toulouser Handschrift noch die Anfangspartie bis *multiplicabitur* (incl.) eine Terz höher zu rücken. Die erste Zeile hat beide Schlüssel eine Linie zu hoch.

und durch unhistorische Zutaten oder tendenziöse Beleuchtung zu verändern.

Man möge nicht dagegen geltend machen, daß in unserem Falle die Quellenangaben nicht ausreichen, um alle wichtigen Probleme zu lösen. Das ist ja zum Teil richtig; über die Rhythmik der Ziernoten z. B. sind wir fast ganz im Dunklen gelassen, wie über andere Fragen nur unvollkommen unterrichtet. Dennoch können wir den rhythmischen Sinn der Grundneumen mit Bestimmtheit angeben und von ihnen aus auch denjenigen der zusammengesetzten Zeichen. Sind aber Lücken in den Quellen vorhanden, so darf man sie erst dann zu ergänzen versuchen, wenn der Inhalt der Quellen einwandfrei formuliert ist, und die Ergänzung muß im Geiste dieses Tatbestandes vorgenommen werden. Geht man umgekehrt vor, konstruiert man sich a priori eine allgemeine rhythmische Theorie und sucht dann die Quellenäußerungen mit ihr zu verbinden, so sind Entgleisungen so gut wie unvermeidlich [1].

So darf man hoffen, daß die im vorigen dargelegten, zum Teil schroff einander gegenüberstehenden Auffassungen durch die Besinnung auf die Prinzipien wissenschaftlicher Arbeit mit der Zeit sich einander nähern oder überwunden werden. Die Erkenntnis, daß vieles von dem, was ein früheres Stadium der geschichtlichen Forschung für absolut und in der Natur begründet erklärte und in die Vergangenheit hineinprojiziert hat, sich nur als subjektive moderne Konstruktion herausstellte, möge diesen so notwendigen Fortschritt beschleunigen!

Trotzdem in den letzten Jahren mehrere Neumenerklärungen sich als die definitive, endgültige Rhythmik des gregorianischen Gesanges dem Publikum vorstellten, sind wir von einer solchen doch noch entfernt. Ob der in diesem Buche vorgetragenen mehr Erfolg beschieden ist, wird die Zukunft lehren. Sie beansprucht jedenfalls das Verdienst, bei der Erklärung der Quellen prinzipiell auf abseits von ihnen gewonnene Axiome verzichtet zu haben.

[1] In seinem »Stil der Musik« spricht Adler (S. 70) mit Rücksicht auf die Choralrhythmik von »in der Retorte erzeugten Konstruktionen«, die das »Vordringen in die rhythmischen Stilkriterien der einzelnen Perioden erschweren«. Wie sehr der Gelehrte recht hat, dürfte das ganze vorliegende Kapitel bewiesen haben.

Anhang.

Zur Choralüberlieferung im späteren Mittelalter.

Die Gelehrten, die vor einem halben Jahrhundert die Beschäftigung mit dem gregorianischen Gesange in die Bahnen der geschichtlichen Forschung lenkten, beklagten vor allem die außerordentliche Verschiedenheit der der praktischen Übung zugrunde liegenden gedruckten Gesangbücher. Eine genauere Bekanntschaft mit den Dokumenten der alten Zeit stellte sie jedoch bald vor die überraschende Tatsache, daß diese Verschiedenheit erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts besteht. Bis dahin hat sich das gesangliche Seitenstück zur römisch-gregorianischen Liturgie in allem Wesentlichen bewunderungswürdig gut erhalten. Diese Beobachtung wirkt auch noch heute mit ihrer ganzen elementaren Wucht auf alle, welche an den Dokumenten des liturgischen Gesanges im Mittelalter vergleichende Untersuchungen anstellen.

Ihre Erklärung ist einfach. Die Kontinuität der choralischen Überlieferung würde auf die Kirchenmusiker nicht wie eine Offenbarung gewirkt haben, wären sie mit dem Geiste des Mittelalters oder auch nur mit den Verhältnissen vertraut gewesen, unter denen schriftliche Dokumente literarischer oder künstlerischer Natur sich zu überliefern pflegten. Jeder, der einen Blick in die Überlieferung der klassischen Autoren getan hat, weiß, daß eine Handschrift des Cicero aus dem Ende des Mittelalters und eine um einige Jahrhunderte ältere sich wenig unterscheiden, und etwaige Varianten sich mit den Hilfsmitteln der kritisch-philologischen Methoden als solche erkennen und ausmerzen lassen. Keinem wird es aber wegen dieser Varianten in den Sinn kommen, die Textüberlieferung eines Autors überhaupt zu leugnen. Die noch erhaltenen Handschriften mit den Werken der Autoren des Altertums sind eben Abschriften von älteren Exemplaren, wobei es gar nicht einmal einen unermeßlichen Schaden bedeutet, daß, wie es die Regel ist, das Urexemplar des Autors verloren ging. Aus dem Verluste des Originalmanuskriptes einer Schrift wird kein Verständiger den

Schluß ableiten, daß wir die Schrift überhaupt nicht mehr besäßen. Bekanntlich haben die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung uns keine einzige Handschrift der Bibel überliefert; ihre Echtheit ist aber deshalb noch von keinem ernsten Forscher geleugnet worden.

Nicht anders verhält es sich mit den Handschriften des liturgischen Gesanges. Jede ist die Kopie einer älteren, und wenn auch keine mehr existiert, die dem 9. Jahrhundert vorausliegt, so haben sie doch ein Urexemplar zur Voraussetzung, das bei dem das ganze Mittelalter beherrschenden Zusammenhang des gregorianischen Gesanges mit der römischen Liturgie gleichzeitig mit der Fixierung dieser sein muß. Hätten wir kein einziges inneres und äußeres Argument für das Alter des gregorianischen Gesanges, seine Existenz schon im 7. Jahrhundert müßte aus dem Vorhandensein der römisch-gregorianischen Liturgie geschlossen werden, die ohne ihn unvollständig und in ihrem Charakter wie in zahllosen Einzelheiten auf die Mitwirkung des Gesanges eingerichtet ist.

Bei der Herstellung der Abschriften vom gregorianischen Gesangbuch war zu einschneidenden Änderungen kein Anlaß vorhanden. Die Abschreiber waren dafür auch nicht die geeigneten Persönlichkeiten. Schreibfehler gibt es natürlich auch hier; ihnen sind die meisten wirklichen Varianten zuzurechnen, welche die Überlieferung trüben. Für eine organische und systematische Änderung der Gesangsweisen wäre bei dem intimen Verkehr der Generationen mit der musikalischen Überlieferung ein großer Aufwand von Zeit und Arbeit notwendig gewesen; ein Einziger besaß nicht die Autorität, um mit Änderungen durchzudringen, schon nicht bei seiner unmittelbaren Umgebung, viel weniger noch außerhalb seines Wirkungskreises. Selbst nicht einmal einem Guido von Arezzo gelang es (vgl. S. 295), die Überlieferung in dieser Beziehung nachhaltig zu beeinflussen. Wie im Mittelalter einschneidendere Änderungen zustande kamen, welchen Apparat von Vorarbeiten sie ins Leben riefen, darüber wird die Choralreform der Zisterzienser und Dominikaner Licht verbreiten.

Dennoch war auch die mittelalterliche Gesangsüberlieferung nicht von dem Gesetze ausgenommen, dem alles lebendige Geisteswerk der Menschheit unterworfen ist: was lebt und blüht, verändert sich, nur das Tote, Kalte, ist starr und unveränderlich. Die treibenden Kräfte, die dem Fortschritt der Zeiten und der Kunst dienen, waren auch in der Choraltradition tätig. Wir sahen das an der bedeutsamen Umgestaltung, die sich an ihr durch die Diatonisierung vollzog, sowie an den Wandlungen der Tonschrift und des Vortrages der

liturgischen Gesänge. Hier handelt es sich aber immer um eine organische Weiterbildung, die nicht zerstörte, sondern ausbaute, ohne die Fundamente zu beschädigen. Und gerade der Umstand, daß die Entwicklung zur Diatonik und zur rhythmischen Einfachheit um so energischere Wurzeln schlug, je mehr die Tonschrift sich vervollkommnete, zwingt uns, diese Wandlung als eine notwendige und gesunde anzuerkennen[1].

Die Dokumente halten uns nun freilich eine Reihe von Tatsachen entgegen, welche diesen Ausführungen zu widerstreiten scheinen; durch ihre Eigenart aber, ihren Erfolg und vor allem durch ihr Verhältnis zum Gesamtschatze der gregorianischen Gesänge machen sie die Einheitlichkeit der Überlieferung um so imposanter. Wir lassen sie der Reihe nach an uns vorüberziehen.

A. Unvollständige Melismen.

Der Organismus des Allelujagesanges in der Messe bedingt auf der letzten Silbe des Wortes *Alleluja* ein langes Melisma von oft außerordentlicher Schönheit. Dieses Melisma, in den liturgischen Quellen *Jubilus* oder *Jubilatio* genannt, wird dem Worte angehängt sowohl vor dem Vers, als bei seiner Wiederholung nach dem Vers.

Nun gibt es schon sehr alte Codices, welche diese Jubilen entweder unvollständig, also in gekürzter Form, oder gar nicht verzeichnen. Daraus müßte man den Schluß ziehen, die betreffenden Handschriften seien Zeugen einer systematischen Kürzung der Choralmelodien. Da die Allelujajubilen weiter die hervorragendsten Ver-

[1] Wenn man in der Langsamkeit und Stetigkeit, Notwendigkeit und Allgemeinheit der Übergänge Kennzeichen der organischen Entwicklung in einer Kunst erblicken kann, so sind diese Eigenschaften in der mittelalterlichen Choralüberlieferung mit den Händen zu greifen. Die allmähliche Diatonisierung z. B. vollzog sich so natürlich und unmerklich, daß niemand bei ihr an eine Veränderung der Gesänge dachte; man empfand sie als etwas vollkommen Selbstverständliches, und kein Autor hat sie uns direkt bezeugt. Daher kommen wir auch noch heute nur auf dem Wege der Einzelbeobachtung und des Rückschlusses zu ihrer Feststellung. Wie anders charakterisieren sich die Veränderungen der Reformausgaben seit dem 17. Jahrhundert! Sie bilden den Abfall von den liturgischen und musikalischen Grundlagen des mittelalterlichen einstimmigen Kirchengesanges; ihre Väter waren Künstler, denen es nicht einmal zum Bewußtsein kam, daß er aus einem anderen Nährboden herauswuchs als ihre zeitgenössische Musik; sie traten ans Tageslicht unter dem Widerspruche gerade der besten und eifrigsten Pfleger der Liturgie; ihre radikale Kritik zeitigte Willkür und vermochte den Ruin des liturgischen Gesanges nicht aufzuhalten.

treter melismatischer Melodiebildung darstellen, so könnte man weitergehen und meinen, schon in früher Zeit habe man das Bedürfnis verspürt, die ausgedehnten Gesänge zu kürzen. Tatsächlich sind diese Behauptungen aufgestellt worden. Sie sind aber das Resultat einer nicht gründlichen Betrachtung der Dokumente.

Schon der liturgische Brauch, der Gesetzeskraft hatte und allgemein verpflichtete, machte eine unvollständige Ausführung der Jubilen unmöglich. Wenn vielmehr aus irgendeinem Grunde der Allelujagesang gekürzt wurde, so geschah es nicht etwa durch Kürzung der Melismen, sondern immer nur durch Veränderung des Organismus dieser Gesangsform. So gestattet z. B. der erste Ordo romanus, an gewöhnlichen Tagen die Wiederholung des *Alleluja* nach dem ℣. auszulassen[1]. Es wurde also das ganze Stück mit dem ℣. beschlossen und das *Alleluja* (natürlich auch dessen Jubilus) geopfert, wie es in der heutigen Liturgie noch an den Tagen vor Ostern und Pfingsten geschieht. Überhaupt ist es die liturgische Auffassung, im Falle eine Kürzung notwendig ist, dieselbe gleicherweise an Gesang und Text vorzunehmen. Die Geschichte des liturgischen Gesanges enthält auf jedem Blatte diese bemerkenswerte Wahrheit.

Die scheinbar gekürzte Form der Allelujajubilen hat ihren Grund vielfach in der Bequemlichkeit des Schreibers, der es für überflüssig hielt, einen und denselben Jubilus innerhalb eines Gesanges zweimal zu schreiben. Weiter gibt es Jubilen und andere melismatische Wendungen, die im Kirchenjahr zu sehr häufiger Verwendung gelangen: hier begnügte man sich gerne damit, sie nur ein einziges Mal zu notieren, gewöhnlich das erstemal, und die späteren Wiederholungen mit den Anfangsneumen des Melisma anzudeuten; niemand wurde durch ein derartiges Verfahren irregeführt.

Man kann diese Bemerkungen verallgemeinern und auf die ganze Gattung des melismatischen Gesanges beziehen; also auch auf die Aufzeichnung der Gradualresponsorien, Traktus und Offertorien, welche die Träger melismatischer Melodiebildung unter den Meßgesängen sind. Wenn irgendein Melisma in einer Handschrift ausgedehnter erscheint als in einer anderen, so liegt der Grund immer nur darin, daß der Schreiber von einer vollständigen Aussetzung des Melisma Abstand nehmen durfte, da es wegen seiner häufigen Verwendung jedem Sänger wohlbekannt war.

Man braucht solche unvollständige Melismennotierungen nur

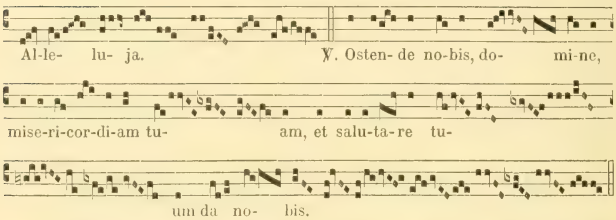
[1] Vgl. Teil I, S. 95.

genauer anzusehen, um sich davon zu überzeugen, daß sie nicht so ausgeführt worden sein können, wie sie geschrieben sind[1].

Der erste Allelujagesang in dem Meßgesangbuch ist derjenige mit dem ℣. *Ostende nobis* vom ersten Adventsonntag. Dasselbe lautet im Codex von Montpellier also:

Cod. Montpellier H. 159.

11. Jahrhundert p. 115[2].



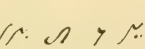
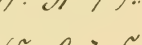
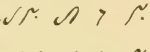
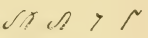
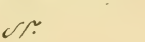
In den für den praktischen Gebrauch eingerichteten Büchern steht dieser Gesang immer gleich am Anfange des Buches; in der Handschrift von Montpellier, die mehr ein Tonale als ein Graduale ist, steht er an der Spitze der Allelujagesänge des Tetrardus. Dieselbe Singweise haben nun im Montpellierschen Codex die All. ℣. *Dominus dixit*, All. ℣. *Haec dies* und All. ℣. *Dominus in Sina*, und zwar stehen diese Stücke, der allgemein im Buche angenommenen Ordnung gemäß, unmittelbar hintereinander. Es fiel dem Neumator nicht ein, dieselbe Melodie noch dreimal aufzuzeichnen, obwohl der Textschreiber die Silben des Textes mit Rücksicht auf die Neumen auseinandergezogen hatte. Beim All. ℣. *Dominus dixit* neumierte er nur mehr eine Zeile vollständig und fügte die erklärenden Buchstaben hinzu; von der zweiten Zeile an ließ er letztere fallen, in der dritten auch die Neumen. Ebensowenig versah er die Texte ℣. *Haec dies* und ℣. *Dominus in Sina* mit irgendwelchen Zeichen, Neumen oder Buchstaben[3]. Niemand wird deshalb glauben, man habe diese Texte überhaupt nicht gesungen.

[1] Schon Vivell, Der gregorianische Gesang, Graz 1904, S. 30 ff., hat diese Dinge in trefflicher Weise beleuchtet.

[2] Der Ausgabe der Paléographie musicale, t. VII.

[3] Ähnlich ist an zahlreichen anderen Stellen des Codex verfahren, indem bei wiederkehrenden Melodien entweder die Buchstaben oder auch die Neumen ausgelassen sind; vgl. p. 95 die Aufzeichnung des Cant. *Benedictus es*, p. 120 des All. ℣. *Ego veritatem*, p. 131 ff. der Trakt. *Qui regis*, *De profundis*, *Beatus vir*, *Cantemus domino*, *Vinea facta*, *Laudate dominum*, u. a.

Das Verhalten der nur mit cheironomischen Neumen versehenen Dokumente läßt sich leicht an den beiden jedermann zugänglichen Codd. 121 von Einsiedeln und 339 von St. Gallen deutlichmachen. Die Einsiedler Handschrift notiert die obige Melodie zu den Texten ℣. *Ostende nobis*[1], ℣. *Diffusa est*[2], ℣. *Dominus dixit*[3], ℣. *Haec dies*[4], ℣. *Dominus regnavit*[5] und ℣. *Dominus in Sina*[6], die sanktgallische außerdem noch zum Text ℣. *Memento nostri*[7]. Cod. 121 neumiert nun den Jubilus vor dem ℣. überall vollständig, bis auf den ℣. *Haec dies*, vor welchem die letzte Gruppe des Jubilus fehlt, vielleicht aus Raummangel, vielleicht auch fiel sie wie andere derselben Handschrift dem Messer des Buchbinders zum Opfer. Lehrreich ist dabei die ungleiche Anwendung der sanktgallischen rhythmischen Buchstaben und Striche, die denselben tonalen Stoff rhythmisch verschieden gestalten und damit bezeugen, daß diese Sonderzeichen durchaus keiner feststehenden oder gar notwendigen Ausführungspraxis entsprangen. Man vergleiche:

p. 1.	Allelu- ja		
p. 5.	Allelu- ja		
p. 25.	Allelu- ja		
p. 68.	Allelu- ja		
p. 223.	Allelu- ja		
p. 249.	Allelu- ja		

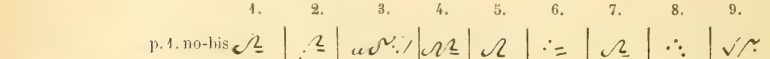
Die Buchstaben *e* und *t* sind bald gesetzt, bald nicht; die vierte Gruppe ist verschieden geschrieben, als gewöhnlicher Pes subbipunctis p. 223, oder aber es sind beide Punkte als Jacentes geschrieben wie p. 68; in den anderen Fällen ist der erste dieser Striche an den Pes angehängt, der so zu einem Torculus wird. Bemerkenswert ist p. 68 auch noch die Bistropha, wo die anderen Versionen

---

[1] Ausgabe der Paléographie musicale, t. IV, p. 1.
[2] Ebenda, p. 5.
[3] Ebenda, p. 25.
[4] Ebenda, p. 223.
[5] Ebenda, p. 68.
[6] Ebenda, p. 249.
[7] Ausgabe der Paléographie musicale, t. I, p. 8. Die anderen Verse vgl. p. 2, 3, 10, 24.

den Pes haben, und die mit dem Verlängerungsstrich überschriebene Flexa für den Pressus der anderen Versionen, wie endlich der Wechsel des Pressus major und minor am Ende.

Das Melisma am Ende des Allelujaverses ist p. 1, 223 und 249 vollständig ausgesetzt:



Dagegen ist es in den anderen Fällen unvollständig neumiert, und zwar stehen

p. 5 nur die Gruppen 1. 2. 3.
p. 25 » » 1. 2.
p. 68 » » 1. 2. 3.

Es ist ausgeschlossen, daß am Ende der ℣. *Diffusa est*, ℣. *Dominus dixit* und ℣. *Dominus regnavit* nur die neumierten Partien gesungen wurden.

Noch deutlicher ist die Neumierung des sanktgallischen Cod. 339. Hier fehlt der Jubilus vor dem ℣. regelmäßig, obwohl der Textschreiber den Raum dazu freigelassen hatte; nur beim All. ℣. *Memento* und All. ℣. *Dominus in Sina* steht das erste Gruppenzeichen, hier eine Bivirga. Beim Melisma am Ende des ℣. ist die Abkürzung noch mannigfacher:

p. 2. All. ℣. *Ostende:* nobis

p. 3. All. ℣. *Diffusa:* aeternum

p. 8. All. ℣. *Memento:* tuo

p. 10. All. ℣. *Dominus dixit:* te

p. 24. All. ℣. *Dominus regnavit:* multae

p. 90. All. ℣. *Dominus in Sina:* captivitatem

Für eine sechsmal wiederkehrende Singweise haben wir demnach fünf verschiedene Abkürzungen. Hingewiesen sei auch auf die verschiedene Schreibweise des Pes subbipunctis und der darauffolgenden Virga cumbipunctis, welche die Freiheit illustrieren, mit welcher die sanktgallischen Schreiber denselben melodischen Stoff rhythmisch variierten.

Ähnliche Beobachtungen kann man an der Aufzeichnung der Melodie machen, die zu den ℣. *Dies sanctificatus*[1], ℣. *Video coelos*[2], ℣. *Hic est discipulus*[3], ℣. *Vidimus stellam*[4] u. a. gesetzt ist, wie auch bei zahlreichen anderen Allelujaliedern. Eine vollständige Aufzeichnung der Melismen war nicht notwendig, und die Schreiber brachen die Aufzeichnung bekannter oder häufiger Gruppenzeichen an verschiedenen Stellen ab.

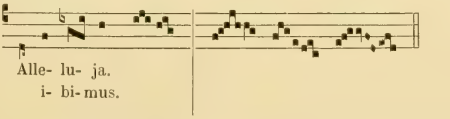
Melodien dagegen, die selten oder nur einmal im Kirchenjahr vorkamen, werden vollständig ausgeschrieben, so z. B. in Cod. 339 gleich das All. ℣. *Laetatus sum* vom zweiten Adventsonntag, dessen Weise nur an diesem Tage gesungen wurde. Am Ende des ℣. dagegen, auf dessen letzter Silbe der Jubilus unverändert wiederholt wurde, genügte eine Andeutung durch die ersten Zeichen:

Cod. St. Gallen 339 p. 3.

Alle-lu-ja

Schluß des ℣.: ibimus

Wie der bloße Augenschein lehrt, beginnt auf der letzten Silbe des ℣. der Jubilus sich zu wiederholen; es sind davon aber nur die beiden Torculi gesetzt. Daß man bei der Ausführung nur sie beachtet und alles folgende ausgelassen habe, ist ganz ausgeschlossen, denn die Melodie würde dann des befriedigenden Schlusses entbehrt haben; man vgl.:

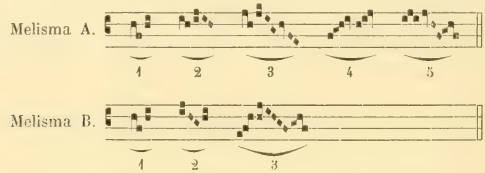


Weniger zahlreich sind unvollständig geschriebene Melismen in anderen Sologesängen. In keinem einzigen Falle aber hat der Schreiber Gruppen innerhalb eines Melisma ausgelassen, also etwa nur Anfang und Ende des Melisma notiert. Damit wäre eine wirkliche Kürzung zustande gekommen; so gingen

[1] Vgl. z. B. Cod. St. Gallen 339, p. 12.
[2] Ebenda, p. 13.
[3] Ebenda, p. 14.
[4] Ebenda, p. 18.

die sog. Choralreformatoren im 17. Jahrhundert vor, die damit vielfach die anmutigsten Gebilde melismatischer Melodik ihrer logischen Folgerichtigkeit entkleideten. Im Mittelalter half sich der Schreiber, wenn er bekannte Melismen nicht ausschreiben wollte, durch Andeutung ihrer ersten Gruppenzeichen.

Der sehr beliebte Typus einer Gradualmelodie der ersten (meist transponierten) Tonart schließt die beiden Teile, das Anfangsstück und den Versus, mit Melismen von hervorragender Schönheit und mustergültiger logischer Entwicklung. Es sind die folgenden:



Das sanktgallische Cantatorium Cod. 359 aus dem 10. Jahrhundert zeichnet beide Melismen dort, wo sie zum erstenmal auftreten, vollständig auf, beim R. *Tollite portas*[1] vom Mittwoch der Adventsquatemberwoche. (Im Melisma A stehen die letzten drei Gruppen nicht neben, sondern über den beiden ersten, was man beachten muß, um sie nicht zur vorhergehenden Zeile zu rechnen.) Das R. *A summo coelo*[2] dagegen vom Samstag derselben Woche neumiert das erste Melisma nur bis zur vierten Gruppe, von Melisma B nur die erste Gruppe. Das R. *In sole* desselben Tages schreibt Melisma A bis zur dritten Gruppe, Melisma B bis zur ersten. Das R. *Domine deus* derselben Messe neumiert das Melisma A bis in die Mitte der dritten Gruppe, B bis zum Ende der ersten, desgleichen das R. *Excita domine*. Alle diese Gradualresponsorien stehen unmittelbar hintereinander, und die verschiedene Andeutung derselben Melismen brachte keinen Nachteil, da die vollständige Fassung unmittelbar vorher zu finden war. Fünf Seiten nachher ist das R. *Hodie scietis* mit derselben Melodie versehen, aber beide Melismen sind vollständig ausgesetzt, dagegen ist das R. *Tecum principium* der folgenden Seite wieder unvollständig.

Die Praxis, wiederkehrende Melismen nur mit ihren ersten Gruppen anzudeuten, hat sich in den diastematischen Handschriften fortgepflanzt. Jeder Schreiber zeichnete davon nur so viel auf, als

[1] Ausgabe des P. Lambillotte, Paris 1872, p. 47.
[2] Ebenda, p. 49.

ihm notwendig schien. Auf diese Weise ergaben sich zahlreiche Verschiedenheiten in der schriftlichen Überlieferung, die aber die Ausführung der Melismen nicht berührten. Erst gegen Ausgang des Mittelalters begann man, von dem Melisma am Ende des Allelujaverses nur mehr so viel zu singen, als notiert war. Merkwürdigerweise fällt dieser Gebrauch zeitlich mit der energischeren Benutzung der Gesangbücher von seiten der ausübenden Sänger zusammen. Solange sie auswendig sangen, war die Überlieferung gesichert; als sie anfingen, sich auf die geschriebene Vorlage zu verlassen und das Gedächtnis entlastet wurde, litt die Gesangspflege Schaden, eine auf den ersten Blick überraschende, dem näheren Beobachter aber verständliche Tatsache, die gar nicht in Zweifel gezogen werden kann. Das letzte Stadium der mit der unvollständigen Ausführung der Melismen angebahnten Entwicklung war, daß man dazu überging, sie überhaupt zu streichen.

B. Eigenheiten der deutschen Choraltradition.

Die Geschichte der Hakenneumen hat uns die Sonderstellung erkennen lassen, welche die deutschen Codices, soweit sie sich der gotischen Notation bedienen, in der spätmittelalterlichen Überlieferung einnehmen. Zu einer Zeit, in welcher das Quilisma, der Franculus, Pressus, die ursprünglichen Formen des Oriscus, des Strophicus und mancher liqueszierenden Neumen in den französischen und italischen Büchern längst verschwunden oder durch gewöhnliche Noten ersetzt sind, bewahren deutsche Handschriften die alten Zeichen mit überraschender Treue. Ohne Zweifel berechtigt dieses verschiedene Verhalten zur Annahme von Verschiedenheiten des Choralvortrages in den beiden Notationssphären; die gotischen, reich mit Zierneumen ausgestatteten Formen scheinen eine flüssigere, abwechslungsreichere Ausführung nahezulegen, während die lateinische Quadratschrift einen gleichmäßigen Vortrag begünstigte.

Darauf beschränkte sich jedoch der Gegensatz von lateinischer und gotischer Gesangsüberlieferung nicht. Hier ist vielmehr noch eines Vorganges Erwähnung zu tun, der heute fast nur erst festgestellt, aber noch nicht schon vollständig erklärt werden kann, dessen Wirksamkeit sich aber in alle Formen des liturgischen Gesanges erstreckte; er gehört mit in die Reihe der interessanten Entwicklungen, die der Kirchengesang an sich erfuhr. Es ist das Bestreben, die dem Intervalle des halben Tones anhaftenden Schwierigkeiten zu beseitigen oder zu umgehen.

Die theoretische Arbeit, welche die Darstellung des Tonsystems zur Aufgabe hatte, war schon im Altertum vielfach von diesem Problem beherrscht; es kam zur zeitweiligen Ruhe eigentlich erst mit der Formulierung der gleichschwebenden Temperatur. Sein Einfluß auf die mittelalterliche einstimmige Gesangsmusik war viel größer, als man gewöhnlich annimmt; es ist keine Übertreibung, wenn man die Behauptung aufstellt, daß er die gesamte mittelalterliche Geschichte des liturgischen Gesanges durchdringt. Schon in der ältesten Zeit, aus der Quellen vorliegen, ist eine gewisse Scheu wahrzunehmen, sobald es sich um den Halbton der diatonischen Tonskala handelt. Selbst die Psalmodie, die älteste liturgische Vortragsform, war von ihr nicht ausgenommen. Im 11. Jahrhundert fand die Vertauschung des Rezitationstones der dritten und achten Tonart statt; statt auf dem Tone *h* zu rezitieren, wählte man als Tenor den Ton *c*. Für den dritten Psalmton läßt sich der Vorgang mit absoluter Sicherheit nachweisen; für den achten ist die ältere Rezitation, diejenige auf dem Tone *h*, für die Traktusmelodien[1] wahrscheinlich. Die ältesten cheironomischen Dokumente stehen in dieser Beziehung also mitten in der Entwicklung zur neuen Praxis.

Die Verlegenheit, die der halbe Ton bereitete, hat ihren stärksten Ausdruck in einigen Ungleichheiten gefunden, in denen die lateinischen und die deutschen Choraldokumente systematisch und im ganzen Mittelalter auseinandergehen. Sie sind es besonders, welche der in den Quadratnoten, wie der in den gotischen Noten niedergelegten Überlieferung das charakteristische Gepräge aufdrücken. In zahlreichen Fällen, wo die lateinischen Codices von den beiden um einen halben Ton abstehenden diatonischen Stufen die untere wählen, haben die deutschen die obere. Hier entspricht also dem *e* und *h* (zuweilen auch *b*) der Handschriften Frankreichs und Italiens *f*, *b* und *c* in den Handschriften, die nördlich von den Alpen hergestellt worden sind. Mit Vorliebe tritt die Variante bei steigenden Gängen ein, wenn der betreffende Ton die Spitze der Bewegung bildet[2].

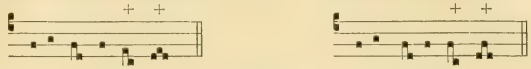
Die folgenden Beispiele aus Dokumenten beider Traditionen mögen den Sachverhalt beleuchten:

---

[1] Die Traktusverse des Karsamstags sind in den cheironomischen Codices so neumiert, daß als Rezitationston nur ein solcher in Betracht kommen kann, der über sich einen halben Ton hat.

[2] Aribo (Gerbert, scriptores I, 212) stellt fest, daß seine Landsleute die Neumae saltatrices, springende, größere Intervalle, lieben, während die Italiener (Longobarden) die neumae spissae vorziehen, schrittweise Intervalle.

Lateinische Tradition. **Deutsche Tradition.**



Schluß der Introituspsalmodie des zweiten Modus.

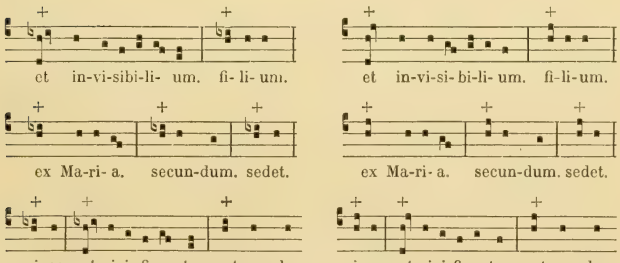
Cod. lat. nouv. acquis. 1235 Paris. **Cod. 14965[a] der Münch. Hofbibl.**

Erster Teil der Introituspsalmodie des vierten Modus.

Schluß derselben Formel.

Ebenda. **Ebenda.**

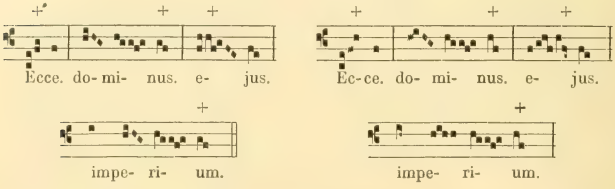
Ebenda. **Cod. 370 der Trierer Stadtbibl.**



Die reichere Singweise des *Credo*.

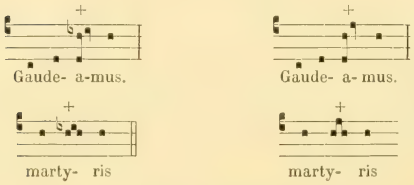
Cod. Rosenthal, 12. Jahrh. **Cod. Bohn, 13. Jahrh.**

Hier haben die Akzent- und die ihnen gleichgestellten Silben in der lateinischen Tradition den Podatus *a-b*, in der deutschen den Podatus *a-c*; es wechseln also eine Sekunde und eine kleine Terz. Man kann diese verschiedene Akzentuierung bis in die Lektions- und Orationsformen hinein verfolgen.

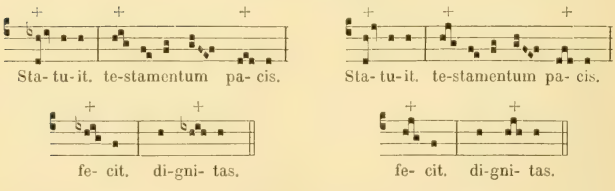


Intr. *Ecce advenit.*

Ebenda. **Ebenda.**



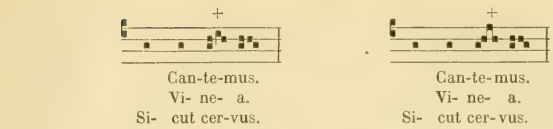
Intr. *de S. Agatha.*



Intr. *de Confessore.*

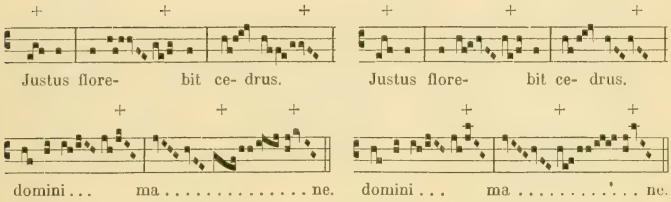
Ebenda. **Ebenda.**

Intr. *in Dedicatione Ecclesiae.*



Traktus *in Sabbato Sancto.*

Ebenda. **Ebenda.**



Grad. *Justus ut palma.*

Ebenda. **Ebenda.**

Besonderheiten dieser Art durchziehen die diastematischen Gesangbücher von Anfang an bis weit über das Mittelalter hinaus. Die Varianten der gotischen Tradition gehörten in einigen deutschen Gegenden zum eisernen Bestand der Choralpraxis bis ins 19. Jahrhundert hinein[1].

Die Frage, welche der Versionen die ursprüngliche sei, wird man zugunsten der lateinischen beantworten müssen, und zwar aus folgenden Gründen: 1. Die lateinische Choraltradition hat überhaupt ein größeres Alter aufzuweisen wie die deutsche, deren Anfänge erst in die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts fallen. 2. Auch die englische Überlieferung steht auf der Seite der lateinischen; sie stammt aber schon aus dem 7. Jahrhundert. 3. Selbst in den deutschen Gegenden war die gotische Überlieferung nicht alleinherrschend; in einigen war die lateinische Art heimisch, wie z. B. in St. Gallen, woraus wir den wichtigen Schluß ziehen dürfen, daß die Wiege der gotischen Eigentümlichkeiten nicht in St. Gallen, sondern nördlicher gestanden hat. 4. Und selbst in den Gesangbüchern des Nordens ist die Vertauschung der Sekunde oder Terz durch die Terz oder Quart nicht immer streng durchgeführt; zu-

[1] Die alten Kölner, Trierer, Mainzer u. a. Gesangbücher bilden die letzten Ausläufer der gotischen Tradition.

weilen, wenn auch sehr selten, treffen wir auch in ihnen an einzelnen Stellen die lateinische Version an.

Schwieriger ist die Frage nach dem Alter der nordischen Varianten. Wir begegnen ihnen nicht nur in Handschriften mit ausgesprochen gotischen Neumenzeichen, sondern schon in diastematischen Dokumenten aus der früheren Zeit des 12. Jahrhunderts, solche in Metzer Notation nicht ausgenommen, wie Cod. 807 der Grazer Universitätsbibliothek (vgl. S. 323), der sicher eines der ältesten Denkmäler dieser Überlieferung ist. Es bedarf noch näherer Untersuchung, ob sie auch in den cheironomischen Dokumenten des 10. und 11. Jahrhunderts vorliegen oder etwa erst beim Übergang zur Diastematie sich eingestellt haben. Das letztere ist das Unwahrscheinlichere; es widerspricht dem allgemeinen Verhältnis der Handschriften ohne Linien zu denjenigen mit Linien, und die Vorliebe für größere Intervalle kann sich bei den nordischen Sängern nicht erst im 12. Jahrhundert eingestellt haben, da schon Aribo sie bezeugt.

In letzter Linie liegen die Varianten der nordischen Codices in der Unbestimmtheit begründet, welche die Diatonik des frühen Mittelalters auszeichnet, und deren Vorhandensein die Geschichte der Hakenneumen uns aufdeckte. So einfach die theoretische Formulierung der Tonreihen im Mittelalter seit dem 9. Jahrhundert auch scheinen mag, die Praxis stimmte nicht in allem damit überein[1], und so darf man in gewissem Sinne die eigentümlichen Lesarten der Codices des Nordens als die letzte, aber mächtige und lebensvolle Wirkung des frühmittelalterlichen Tonsystems auffassen, mit der Beweglichkeit seiner Tonstufen und seiner unvollkommenen Diatonik.

Als Ganzes betrachtet bilden die Varianten der deutschen Dokumente einen integrierenden Bestandteil des traditionellen Chorals der deutschen Kirchen und verdienen infolgedessen das ganze Interesse des Forschers.

---

[1] Das Studium der Dokumente der Übergangszeit zum Liniensystem stellt uns noch heute vor die überraschendsten Tatsachen, zu denen wir an der Hand der mittelalterlichen Schriftsteller niemals vordringen könnten. Hier spielen Fragen hinein wie die, ob es eine absolute Tonalität im Mittelalter gegeben, ob man den einheitlichen Eindruck einer musikalischen Komposition auch in dem Festhalten der einmal angenommenen Tonhöhe gesucht habe u. a.

C. Die Reform der Zisterzienser[1].

Von seinen Anfängen an hat der liturgische Gesang sich der energischsten Förderung von seiten der klösterlichen Gemeinschaften und Orden erfreut. Sie haben sein Wachstum und seine Ausgestaltung hervorragend begünstigt. Von den orientalischen Mönchen des 4. Jahrhunderts angefangen, hat keine einzige der zahlreichen Gründungen der folgenden Zeiten die gesangliche Seite der liturgischen Feiern vernachlässigt, und der große, völkerumspannende Orden des heiligen Benedikt hat neben den Maßnahmen der römischen Kirche das meiste getan, um die Schulen und Chöre im gesungenen Gotteslob zu vereinigen. Ihm gehören alle großen Männer an, welche die Choralgeschichte des Mittelalters rühmend erwähnt, und seine Mission war damit noch nicht abgeschlossen.

Die monastische Reformbewegung, die vom Kloster Zisterz ausging und in kurzer Zeit einen strengen, der ursprünglichen Regel angemesseneren Geist in zahlreichen etwas laxer gewordenen Klöstern heimisch machte, sollte auch dem liturgischen Gesange zugute kommen. Der Rückkehr zur Reinheit der alten Übung war die Arbeit der Zisterzienser nicht nur in den monastischen Observanzen, sondern auch in Dingen der Liturgie und des Kirchengesanges gewidmet. Schon die erste Sammlung der Statuten des Zisterzienser Generalkapitels um 1134 gibt darin strenge Direktiven. Die zweite Bestimmung derselben dringt darauf, daß, um der unauflöslichen Einheit zwischen den Klöstern des Ordens willen, die Regel des hl. Benedikt von allen in demselben Sinne verstanden und ausgeführt werde; für den liturgischen Dienst solle man sich überall gleichförmiger Bücher bedienen. Die dritte Bestimmung präzisiert den letzteren Gedanken und schreibt einheitliche Meß-Gesang- und Lektionsbücher ausdrücklich vor.

Die ursprüngliche Form des Kirchengesanges suchten die Reformatoren in der noch damals hochangesehenen Gesangschule von Metz[2]. Ihre strengen Anschauungen von dem klösterlichen Leben

[1] Über die Zisterzienser Choralreform vgl. man Vacandard, S. Bernard et la réforme cistercienne du chant grégorien, in den Akten des dritten internationalen Kongresses katholischer Gelehrter, Brüssel 1895, Band II, p. 305, P. Kienle im Gregoriusblatt 1901, Nr. 1 ff.: Der Choral bei den Zisterziensern, und namentlich P. Widmann: Die neuen Choralbücher des Zisterzienserordens, Zisterzienser Chronik, Bregenz, XVI, 1904, S. 120 ff.

[2] Es ist das sehr bemerkenswert. Jedenfalls galt noch damals Metz für die Stätte echtester römischer Überlieferung und nicht etwa St. Gallen, das erst unsere Zeit dazu gemacht hat.

auf das Gebiet des Kirchengesanges übertragend, hatten sie sich, wie es scheint, ein Bild der ursprünglichen Choralpraxis zurechtgelegt, welches der Wirklichkeit wenig entsprach, und das sie auch nicht in den alten Büchern der Kirche von Metz bestätigt fanden; ihr Tadel richtete sich gegen die textliche wie die musikalische Anlage des Metzer Antiphonars. Um die gesangliche Reform nicht aufgeben zu müssen, wurde der hl. Bernhard, Abt von Clairvaux, damit betraut. Derselbe berief die anerkanntesten Lehrer des liturgischen Gesanges zu einer Kommission, die den für den ganzen Orden verbindlichen Mustercodex der Liturgie und des liturgischen Gesanges herstellen sollte. Das zisterziensische Normalbuch hat sich erhalten und befindet sich heute in der Stadtbibliothek Dijon, als Cod. 114/82 des gedruckten Handschriftenkataloges. Er enthielt ursprünglich die Liturgie in allen ihren Teilen codifiziert, das Brevier, das Epistolare und Evangeliarium, das Missale, Collectaneum, Kalendarium, die Regeln und Gebräuche des Ordens, dann das Psalterium, die Cantica, das Hymnar und endlich das Antiphonar und Graduale. Das Verso des ersten Blattes bestimmt nach der Inhaltsangabe des Codex, daß vorliegendes Buch die unabänderliche Form enthalte, gemäß welcher überall die Einheit herzustellen und Verschiedenheiten zu beseitigen seien.

Leider wurden gegen Ausgang des Mittelalters die beiden letzten Teile aus dem Codex herausgerissen; schon um 1480 fehlten sie darin[1]. Man hat vermutet, daß sie bei der Herstellung der ersten gedruckten Chorbücher verwendet wurden. Doch sind uns noch aus den ersten Zeiten des Ordens, aus dem 12. und 13. Jahrhundert, zahlreiche sehr gut angefertigte und erhaltene Abschriften des Graduales und Antiphonars erhalten, so daß wir uns auch über die gesangliche Seite der Zisterzienserreform ein vollständiges Bild machen können.

Unter den Mitarbeitern des hl. Bernhard[2] bei der Choralreform

[1] Die Handschrift, die ich an ihrem Aufbewahrungsorte untersuchen konnte, enthält an notierten Stücken noch die Lektionsformeln für die Episteln (f. 102 v., col. 2; im Verlauf des Epistolars sind die ersten und letzten Worte jeder Epistel noch besonders neumiert, aber ohne Linien), für das Evangelium (f. 114 v., col. 2), für die Benedictio cerei am Karsamstag (f. 122 r., col. 2), für die Präfationen (f. 133 v., col. 3 und f. 134 r., col. 1—3), für das *Pater noster* (f. 134 v., col. 1—2), endlich für die Schlüsse der Kollekten (f. 151 r., col. 2). Guignard, der verdienstvolle Herausgeber verschiedener Teile des Codex (Analecta Divionensia, Bd. VI, Dijon 1878), erwähnt p. X noch eine Notierung des *Agnus Dei*, f. 134 v., col. 2; es stehen aber nur die Notenlinien da. Noten haben nur die Worte *Pax domini sit semper vobiscum, Et cum spiritu tuo.*

[2] Der hl. Bernhard ist bekannt auch als Verfasser eines Offiziums zu

verdient Guido, Abt von Cherlieu in Burgund, namentliche Erwähnung. Er scheint die Anregung zu den Änderungen gegeben zu haben, welche die Reformkommission am liturgischen Gesange vornahm, und die seither den Zisterzienser Choral charakterisieren. Schon als Novize hatte er gern mit Bernhard über den liturgischen Gesang sich besprochen, und Abt geworden, hatte er auf Bernhards Wunsch seine Gedanken in einer besonderen Schrift niedergelegt. Nach seinen Vorschlägen hatte dann Bernhard dem Generalkapitel über die Angelegenheit berichtet und er selber den Auftrag erhalten, danach das reformierte Graduale und Antiphonar herzuzustellen, unter Hinzuziehung erprobter Mitarbeiter.

Guido von Cherlieu war ein sehr kritisch angelegter Denker, der seine spekulativ gewonnenen Anschauungen über die Überlieferung setzte und diese danach meisterte. Wir sahen, daß sein großer Namensgenosse von Arezzo seinen theoretischen Wünschen nicht die Bedeutung beilegte, um sich das Recht zu einer Korrektur der Praxis anzumaßen. In der auf Bernhards Anraten verfaßten Schrift Regulae de arte musica und in einer zweiten De cantu et correctione Antiphonarii[1] führt der Abt von Cherlieu eine energischere und schärfere Feder. Er wird es gewesen sein, der den hl. Bernhard von der Notwendigkeit einer systematischen Umgestaltung gewisser Dinge im Choral überzeugt hat. Wie sehr dieser darauf einging, lehren zwei andere theoretische Dokumente, die von Bernhard selbst herrührenden Prologe zum Graduale und Antiphonar[2] und ein ihm mit Unrecht zugeschriebener Traktat, das Tonale Bernardi[3].

Die Zisterzienserreform des Chorals traf viel mehr das melodische Gefüge des liturgischen Gesanges als seine textliche Verfassung. An dieser hatten die Korrektoren nur auszusetzen, daß an demselben Tage derselbe Text an verschiedenen Stellen der Liturgie erscheine. Sie hielten das für einen Fehler am Metzer Antiphonar. Dieser Tadel ist jedoch unbegründet. Derartige Wiederholungen gehören vielmehr zu den charakteristischsten Eigenheiten der mittelalterlichen Bücher. Ihr Studium ist in hohem Maße

Ehren des hl. Victor, das er für die Abtei Moutier-Ramey dichtete. Wie seine Hymnen, steht auch dies Offizium auf einer dichterisch nicht besonders hohen Stufe. Vgl. Vacandard, Der hl. Bernhard von Clairvaux, deutsche Übersetzung von Sierp, Mainz, 1894, Bd. II, p. 105 ff.

[1] Bei Coussemaker, Scriptores de musica sacra, II, 150—181, und Migne, Patr. Lat. CLXXXII. 1122.

[2] Migne, Patr. Lat. 182, 1551.

[3] Gerbert, scriptores II, 264.

lehrreich, zumal für die Formenlehre des liturgischen Gesanges; sie sind nämlich ohne Ausnahme liturgisch so verwendet, daß innerhalb desselben Offiziums oder derselben Messe ein und derselbe Text immer nur in verschiedenen liturgischen Funktionen erscheint und demgemäß sein gesangliches Kleid sich ändert. Hat also ein Introitus denselben Text wie ein Graduale, Offertorium, Allelujavers u. a., so kann man sicher sein, daß die Singweise verschieden ist, denn musikalisch stellen diese Stücke ebensoviele Stilarten dar. Niemals im ganzen Mittelalter ist es überhaupt erhört, daß z. B. ein Introitus und ein Graduale dieselbe Melodie besitzen, denn das eine ist ein Chor-, das andere ein Sologesang. Die textlichen Wiederholungen der Gesangbücher im Mittelalter wirken also durchaus nicht ermüdend, sondern infolge der wechselnden künstlerischen Bekleidung eher erfrischend. Die spätere Zeit hat zudem den Tadel der zisterziensischen Reformer nicht gutgeheißen, denn Wiederholungen derselben Art blieben das ganze Mittelalter in den anderen Büchern bestehen, und das Tridentinische Missale und Brevier hat ihrer bis auf die gegenwärtige Stunde eine ziemlich große Zahl. Übrigens sind die Reformatoren von Zisterz in diesem Punkte nicht durchgedrungen; auch in ihren Büchern stehen solche Wiederholungen; schon in der ersten Messe des Kirchenjahres, am 1. Adventsonntag, haben ihre Bücher wie alle anderen denselben Text für Introitus und Offertorium, für Introitusvers und Gradualvers usw. Vielleicht scheute sich die Reformkommission, durch solche einschneidende Änderungen in Gegensatz zur gesamten kirchlichen Tradition zu treten. Nur die Responsorienverse in den Nokturnen erhielten vielfach neue Texte, was keine Schwierigkeiten im Gefolge hatte, da ihre Singweisen psalmodisch eingerichtet waren und sich unschwer mit neuen Texten verbinden ließen.

Von geringerem Belang war die Tilgung einiger apokrypher und unechter Stücke, die hier und da im Offiziumsgesangbuch sich finden konnten. Es wird sich hier um Lokaloffizien gehandelt haben, deren allzu leichtgläubige Verfasser legendenhafte Texte benutzt hatten. Jedenfalls war ihre Zahl eine beschränkte, und ihre Korrektur tat dem Buche keinen Eintrag.

Die ganze Strenge der zisterziensischen Reform offenbart sich in der Abneigung, mit welcher die Kommission gegen die jüngeren Formen des liturgischen Gesanges, die Sequenzen und Tropen, erfüllt war. Seit zwei Jahrhunderten waren diese so eigenartigen Schöpfungen der mittelalterlichen Frömmigkeit allmählich in die Kirchen eingedrungen und hatten sich unbestrittene Sympathien

erobert. Das Bewußtsein ihrer späten Einführung in den Bau der gregorianischen Liturgie war aber immer noch lebendig, und die Männer von Zisterz weigerten sich, durch Aufnahme derselben in ihr Normalbuch dem augenblicklichen Geschmack eine Konzession zu machen. Die ursprüngliche Einfachheit wurde auch darin angestrebt, daß man von den schon seit dem 11. Jahrhundert zahlreicher gewordenen Weisen für das Ordinarium Missae nur drei Formulare auswählte: ganz syllabisch, also ohne jeden musikalischen Schmuck, blieben das Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus für die gewöhnlichen, die Ferialtage. Die Weisen für die Sonn- und geringeren Festtage sind nur ein wenig melodischer, für die größeren Feste allein wurde eine künstlerisch interessante Form bestimmt. Das Credo dagegen behielt für alle Tage seine syllabische altertümliche Fassung.

Einschneidende Eingriffe mußte die melodische Form der Gesänge über sich ergehen lassen. Für die Stellung Guidos von Cherlieu zur Tradition ist eine theoretische Auffassung am meisten bezeichnend, die er aus der hl. Schrift gewonnen hatte. Der Psalmist sagt in Ps. 143 V. 3: in psalterio decachordo psallam tibi. Guido verstand diesen Satz so, daß im Anfang der liturgische Gesang sich innerhalb des Umfanges von 10 Tönen bewegt hätte, ein Mißverständnis, das zu seltsamen Konsequenzen führte, da Guido im Ernste glaubte, der Satz gelte auch für seine Zeit, und kein Gesang dürfte demgemäß den Umfang einer Dezime überschreiten.

Der spekulativ gewonnenen Theorie vom Dezimenumfang hätte ohne bedeutende Störungen der Überlieferung eigentlich nur die antiphonische Gattung des liturgischen Gesanges, die Chorgesänge, sich anpassen lassen, nicht aber die responsorialen Lieder. Ein einstimmiger Gesang, der von Anfang bis zu Ende von einem ganzen Chor ausgeführt werden soll, kann sich den Rücksichten nicht entziehen, die mit der Zahl der Vortragenden von selbst gegeben sind. Man konnte nun im Mittelalter ebensowenig wie heute die Auswahl der Sänger so treffen, daß man nur hohe oder nur tiefe Stimmen zuließ; man nahm die Stimmen, wie sie waren, so daß es in jedem Chore sowohl hohe wie tiefe Stimmen gab. Sollten diese aber zusammen singen, so mußte sich das Gesangstück auf den Tonraum beschränken, der naturgemäß hohen und tiefen Stimmen zugleich erreichbar ist. Selten aber wird dieser Normalumfang die Oktave oder None überschreiten; ein Gesang, der sich innerhalb des Umfanges einer Dezime bewegt, wird den hohen Stimmen zu sehr in die Tiefe oder den tiefen Stimmen

zu sehr in die Höhe gehen. Darin liegt der Grund dafür, daß die Chorlieder des Mittelalters nur ganz ausnahmsweise den Ambitus einer Dezime in Anspruch nehmen. Eine genaue Untersuchung der Meßgesänge in dieser Richtung hat ergeben[1], daß unter mehr wie 150 Introitus nur 17 den Ambitus einer None beanspruchen und nur 7 denjenigen einer Dezime, unter fast ebensovielen Kommunionen nur 9 eine None und nur eine einzige eine Dezime. Von mehr wie dreihundert antiphonischen Meßgesängen erstrecken sich also nur 8 bis zur Dezime. Das ist eine überaus geringe Zahl, und eine leichte, mit Geschick und Geschmack vorgenommene Änderung der fraglichen Stellen in diesen 8 Melodien würde die Tradition kaum schwer geschädigt haben.

Anders verhält sich jedoch der responsoriale Meßgesang. Bei seiner Ausführung war der Vorsänger, meist der beste Sänger, in hervorragender Weise beteiligt. Zumal die Versus des Graduale, Alleluja und des Offertoriums boten ihm Gelegenheit zu künstlerischen Leistungen. Nur das einleitende, meist auch nach dem oder den Versen zu wiederholende Stück war dem Chore überlassen. Es versteht sich von selbst, daß derartige Gesänge in bezug auf den Umfang des Tonraumes ganz anders eingerichtet sind. Die Anfangspartie ist bei aller Schönheit der melodischen Linienführung immer durch die Tendenz gekennzeichnet, etwas im Hintergrund zu bleiben, damit die Solopartie desto besser zur Geltung komme. Sie erstreckt sich auch nicht so sehr in die Höhe wie diese; man nahm eben für die Solopartien, wie auch noch heute, mit Vorliebe höhere Stimmen. Die Verse liegen demgemäß in höherer Tonlage als die Anfangsstücke, und beide zusammen ergeben meist einen ausgedehnten Umfang. Dieser ist die notwendige Folge des Organismus und der liturgischen Verwendung solcher Solostücke. Um nur an den Gradualien zu exemplifizieren: unter 114 Gradualien haben 22 den Ambitus einer Undezime, der überhaupt keinem antiphonischen Meßgesange zukommt, und 5 sogar denjenigen einer Duodezime.

Hier hatten demnach die zisterziensischen Reformer vollauf zu tun. Auffällig bleibt immerhin, daß dem Guido von Cherlieu die liturgische und künstlerische Würdigung der Sololieder abging; er steht damit in einer Entwicklungslinie, deren erste Spuren

[1] Vgl. darüber Krasuski, Über den Ambitus der gregorianischen Meßgesänge, Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz, Heft 1.

schon im 9. Jahrhundert auftreten, und die allmählich zur Verwischung des Unterschiedes von antiphonischen und responsorialen Formen führt. Die zahlreichen neuen Offizien vom 11. Jahrhundert an liegen alle mehr oder weniger in derselben Richtung, und wenn auch die Zisterzienser diese Lokaloffizien mit Mißtrauen ansahen, so standen sie dennoch unter der Einwirkung der in ihnen sich vollziehenden Umgestaltung der künstlerischen Anschauungen.

Eine andere theoretische Erwägung kam dazu. Seit dem 10. Jahrhundert hatten die Musiklehrer, sichtlich beeinflußt durch das Studium des Boetius und seiner Tonartenschemata, angefangen, die Begriffe von authentischen und plagalen Tonarten zu mathematischen Formeln umzugestalten. Das Schema der authentischen Tonart wurde als eine Zusammensetzung der Quinte und der Quarte über der Tonika erklärt, dasjenige der plagalen als eine Zusammensetzung aus Quarte unter und Quinte über der Tonika. Diese theoretische Behandlung wäre an sich recht unschuldig gewesen, wenn nicht eifrige Lehrer sie zu einer Norm für den Umfang der Melodien umgestempelt hätten. Eine authentische Melodie erhielt als regelrechten Ambitus die Oktave über der Tonika, eine plagale durfte sich abwärts bis zur Quarte, aufwärts bis zur Quinte bewegen. Da nun die liturgischen Gesänge, wie sie von altersher ausgeführt wurden, ganz und gar nicht nach diesen Regeln komponiert waren[1], so versuchte man sich zunächst mit diesen zurechtzufinden, indem man nach oben und unten den Umfang durch je einen Ton erweiterte. Umfangreichere Gesänge, als damit erlaubt waren, wurden als unregelmäßige gebrandmarkt, und ohne Seitenhiebe ging kein rechter Theoretiker an ihnen vorbei. Vorläufig begnügte man sich aber, den Widerspruch der Theorie mit der Praxis zu konstatieren. Wie wir schon sahen, ließ sich selbst Guido von Arezzo durch die übereinstimmende Überlieferung abhalten, die ändernde Hand an solche Gesänge zu legen. Guido von Cherlieu mochte sich jedoch nicht mit dem leeren Proteste beruhigen. Er sagte sich, es sei verkehrt, wenn eine Melodie sich so weit ausdehne, daß sie zu gleicher Zeit den authentischen und den plagalen Ambitus benutze; eines von beiden sei zuviel. Damit war das Gericht über die meisten der responsorialen Meßgesänge gesprochen, denn bei ihnen bewegt sich die Chorpartie meist in plagaler, die Solopartie in authentischer Art.

Da Guido von Cherlieu seine spekulative Kritik gar durch die

[1] Vgl. Krasuski, l. c.

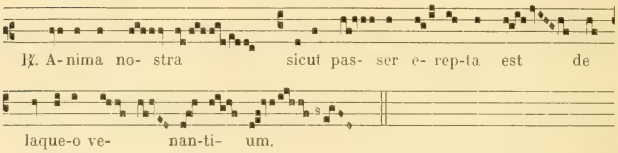
hl. Schrift bestätigt fand, — in psalterio decachordo psallam tibi —, so vermochte nichts, ihn von den notwendigen Korrekturen abzuhalten. Eine so mißbräuchliche und selbst der hl. Schrift zuwiderlaufende Entfaltung der Melodien mußte beseitigt und damit die Regel der Kunst, wie die angebliche Praxis des Altertums wieder zu ihrem Rechte kommen.

Wie nun Guido von Cherlieu bei seiner Arbeit verfuhr, soll an einigen Beispielen erläutert werden.

Das Graduale *Anima nostra* aus der Messe der unschuldigen Kindlein beginnt nach der Überlieferung wie folgt:

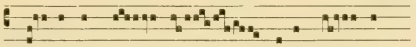
Aus Cod. lat. nouv. acq. 1235 Paris.

fol. 21 r.



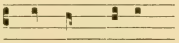
Diese herrliche Weise, die zu den schönsten Inspirationen aller Zeiten zählt, macht gleich im Anfang einen Gang in die Tiefe bis zur Unterquarte *C* der Tonika *F*, erstreckt sich dann im weiteren Verlauf bis zum hohen *e*, das an verschiedenen Stellen ergriffen ist. Legt man an sie den Maßstab der Ambitustheorie, so ist man sofort in Verlegenheit. Man wird zunächst an den 6. Modus denken, die plagale Form der Tonart *F*. Der Ambitus dieser Tonart, *C-e*, wird aber an den hohen Stellen der Melodie verletzt, so daß diese sich im Raume einer Dezime bewegt. An und für sich wäre gegen die Dezime nichts einzuwenden gewesen, denn sie bedeutet ja die von Guido noch zugelassene Normalgrenze. Der höchste Ton *e* liegt aber von der Tonika *F* um eine Septime entfernt und überschreitet den gesetzlichen Ambitus *c* um zwei Töne; darin lag nach der guidonischen Auffassung ein Mangel. Der oben nicht mitgeteilte Vers des Graduale bewegt sich aber noch mehr in die Höhe, bis zum *f*, und hat auch sonst ganz authentischen Charakter. Im ganzen nahm so die Melodie den Ambitus einer Undezime in Anspruch. Das war ein zu großer Fehler, den Guido nicht stehen lassen durfte. Eine Melodie konnte nicht zugleich authentisch und plagal sein. Guido änderte, indem er den vorherrschenden authentischen Charakter auch der plagalen Anfangspartie aufprägte. Zu diesem Zwecke versetzte er sie in die

Oberquinte, wodurch sie allerdings ein recht regelmäßiges Gesicht bekam, aber zugleich das Charakteristische der aus der Tiefe ausholenden Bewegung verlor. Ich gebe die Stelle aus einem Graduale der Zisterzienserabtei Fille-Dieu bei Romont in der Schweiz aus dem 13. Jahrhundert:

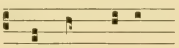


Nicht glücklich ist auch der Zusatz der zwei ersten Noten *F* und *a* zu nennen, denn so entstand bei *sicut* eine Wiederholung, die der Ursprünglichkeit und Frische der Melodie Eintrag tat. Vielleicht wollte Guido die Tonika als Anfangston beibehalten wissen. Dafür sprechen manche andere Versionen seiner Reform.

Die Kommunio desselben Tages beginnt mit einem höchst charakteristischen Aufschrei:

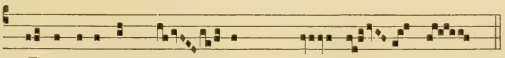


Die zisterzienser Leseart ist diese:

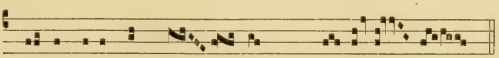


Hier ist eine feine und wirksame Tonmalerei der doktrinären Auffassung Guidos zum Opfer gefallen, ohne der Melodie eine besondere Schönheit einzuverleiben. Im Gegenteil, sie ist durch die Korrektur recht unbedeutend und gewöhnlich geworden.

Das Graduale *Ecce sacerdos* mit seiner im Kirchenjahr mehrmals verwendeten schönen Weise leidet nach guidonischer Anschauung ebenfalls an unregelmäßigem Ambitus. Die Anfangspartie lautet also:



Hier mißfiel das zweimalige tiefe *D*, welches in den Ambitus des 5. Tones nicht hineinpaßt. Guido änderte also:

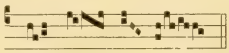


Das erste *D* wurde gestrichen, das andere durch Verlegung der Melodie in die hohe Tonlage beseitigt.

Im ganzen sind es 63 Gradualien, die dem Ambitus zuliebe einer größeren oder geringeren Korrektur unterzogen wurden: dazu kommen ein paar Alleluja und je ein Exemplar der anderen Meßgesangsformen[1].

Der Ambitus war nicht das einzige, was den zisterziensischen Reformern am Herzen lag. Eine zweite, ebenso systematisch durchgeführte Korrektur erfuhr die Allelujaform. Wie Seite 436 hervorgehoben wurde, besteht die mittelalterliche und im Grunde noch heute gültige Form dieses Meßgesanges darin, daß ein Versus von einem Alleluja umrahmt ist, welches in den sogenannten Jubilus ausläuft. Da das Alleluja beidemal mit derselben Melodie umkleidet erscheint, läßt sich der ganze Gesang durch die Formel *A B A* darstellen. Nun endigt aber auch *B*, der Versus, mit einem Melisma, und zwar ist es vielfach nur die Wiederholung des Jubilus von *A*, so daß dieser dreimal erscheint. Den Zisterziensern erschien dies Melisma am Ende des Versus einer Modifikation bedürftig; vielleicht empfanden sie die dreimalige Wiederkehr desselben Melisma als des Guten zu viel. Wie dem auch sei, sie kürzten den Versschluß, aber nicht durch einfaches schematisches Beiseitelassen von Gruppen; davor bewahrte sie ihre Vergangenheit und der ernste Charakter ihrer Reformarbeiten. Sie ließen vielmehr die melodischen Linien in kürzeren, aber immer stilgerechten Wendungen sich beenden. Im Grunde kann man diese Änderungen entschuldigen, denn die Allelujaform als solche verlor nichts von ihrer Klarheit und Symmetrie. Nach wie vor blieb sie in das Gerüst *A B A* hineingestellt; nur büßte *B*, der Vers, seine Anklänge von *A* ein. Auch in der zisterziensischen Ausprägung ist die Allelujaform immer noch interessant und künstlerisch wertvoll.

Das Melisma am Ende des *V.* des Allelujagesanges am ersten Sonntag im Advent (vgl. oben S. 438 ff.) schließt Guido von Cherlieu also:

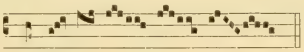


und zwar überall, wo die Weise dieses Alleluja innerhalb des Meßgesangbuches wiederkehrt. Aus prinzipieller Gegnerschaft

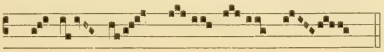
[1] Vgl. Kienle, l. c.

gegen die Melismen läßt sich diese Änderung nicht erklären, denn Guido ließ das in der Mitte des Versus auf *tuum* stehende lange Melisma unangetastet. Möglich wäre es allerdings, daß die Praxis der unvollständigen Melismenaufzeichnungen ihn bewußt oder unbewußt beeinflußte.

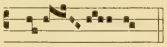
Das Alleluja des dritten Adventsonntages lenkt am Ende des *B* wieder in den Jubilus des *A* hinein. Die Anfangspartie lautet bei Guido der Tradition gemäß:



Der Vers schließt in den nichtzisterziensischen Büchern und hätte auch bei Guido schließen sollen mit



Guido schrieb jedoch



Auch hier ließ er das ausgedehnte Melisma auf *veni* im Verse unangetastet.

Eine grundsätzliche Feindschaft gegen die melismatische Melodiebildung betätigten also die Zisterzienser nicht. Aus langjähriger Erfahrung wußten sie, daß dies Kunstmittel wie kein anderes die innige und laute Freude wiederzugeben vermag, welcher die Kirche an gewissen Stellen ihrer Liturgie Platz gegeben hat. Wir können dem noch hinzufügen, daß die Zisterzienser mit der Beibehaltung der Melismen den apostolischen Grundlagen des Kirchengesanges treu geblieben sind, denn wenn irgendetwas im Kirchengesange altertümlich und ehrwürdig erscheint, dann ist es der Allelujagesang mit seinem langen und süßen Jubel, ein Erbstück des Judentums an die christliche Gemeinde, die aber daraus Herrlicheres zu schaffen vermochte, als jenes es ahnte.

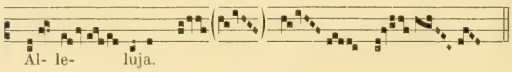
Wenn also Guido von Cherlieu die melismatischen Ausklänge der Allelujaverse etwas beschnitt, so geschah es aus Erwägungen, die mit der Disposition und dem Grundriß des Allelujagesanges zusammenhängen, nicht aus Abneigung gegen die Melismen. Diese hat im ganzen Mittelalter niemals existiert, erst eine kalte, cho-

ralisch sehr unfruchtbare, aber desto kritischere Zeit hat sie hervorgebracht. Die Melismenscheu ist das Werk des choralischen Rationalismus des 16. und 17. Jahrhunderts, denen das innere Mitfühlen mit dem liturgischen Leben der Kirche abhanden gekommen war.

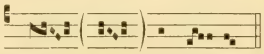
In den Zisterzienser Gesangbüchern erfreuen uns demnach die Jubilen und andere Melismen geradeso wie in den Büchern außerhalb des Ordens, und man würde sich sehr täuschen, wenn man in ihnen solche blut- und inhaltsleere Melodien suchte, wie sie die neuere Zeit hervorbrachte. Alle Sololieder der Messe prangen in dem Schmuck feurigen Gebetes in Tönen, und die Zisterzienser Mönche verstanden sehr wohl, den Melismen gerecht zu werden, sagt doch ein Zeitgenosse, sie sängen in ihrem Chorgebet mit solcher Andacht und Frömmigkeit, daß man glaubte, Engelstimmen zu hören[1].

Unter denselben Gesichtspunkt wie die Kürzung der Melismen am Ende des Allelujaverses fällt die Tilgung einiger wiederholter Phrasen in den melismatischen und ähnlichen Bildungen. Sie sind aber nur wenig zahlreich, und bedarf es schon genauerer Vergleichung der zisterziensischen Gesangbücher mit anderen, um sie zu bemerken. Eine systematische Streichung der Wiederholungen lag nicht im Sinne der Reformatoren, und an den bekanntesten Beispielen eines solchen melodischen Baues sind sie stehengeblieben. Zwei Beispiele solcher Kürzung sind die folgenden:

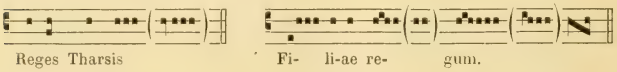
Alleluja V. *Posuisti Domine.*



Die eingeklammerte Figur ist hier ausgefallen. Dasselbe trifft im Off. *Benedixisti* des dritten Adventsonntages an der folgenden Stelle zu:



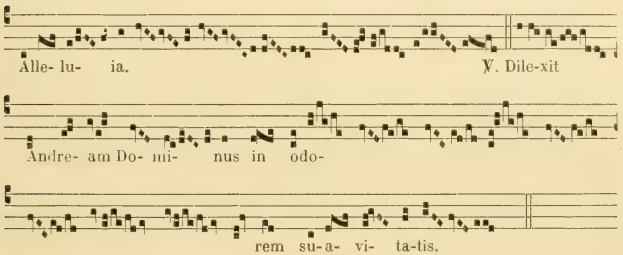
Ein charakteristisches Beispiel liefert der Anfang der Offert. *Reges Tharsis* und *Filiae regum*:



[1] Also ein Zeitgenosse, Stephan von Tournay, ep. 1.

Ohne Zweifel hat der Komponist bei diesen Stellen die königliche Würde und Pracht in der Melodie zu wirksamem Ausdrucke bringen wollen. Die Zisterzienser haben ihnen einen Teil des königlichen Schmuckes abgenommen, und die Melodie ist gewöhnlicher geworden.

Andererseits sind Wiederholungen in den reichsten Melismen stehengeblieben, und bei einigen der zisterziensischen Kürzungen dieser Art handelt es sich nur um eine Variante, die man auch in nichtzisterziensischen Büchern findet. Daß Guido den ästhetischen Wert der Wiederholung melodischer Gedanken zu schätzen wußte, lehrt das folgende Alleluja, das ich vollständig aussetze, weil es das Verhältnis der Zisterzienser zu den Melismen überhaupt trefflich erläutert:



Hier ist die Wiederholung des Jubilus am Ende des V. auf eine ganz kürze Phrase zusammengedrängt, sonst aber die Melodie unverändert gelassen, trotz ihrer ausgedehnten Melismen und deren Wiederholungen.

Die doktrinäre Auffassung Guidos stieß sich endlich an zahlreichen Stellen im Kirchengesang, die seine Anschauungen über bestimmte und einheitliche Tonalität nicht befriedigten. Guido deutet damit von ferne eine Entwicklung an, die im Mittelalter niemals mehr als theoretisch wirkte, dann aber in neuerer Zeit eine unermeßliche Bedeutung gewann: ihr Ziel ist, den Tonalitätsbegriff auch in der praktischen Kunst zur Alleinherrschaft zu bringen.

Der Begriff der Tonalität, der sämtliche Teile eines musikakalischen Ganzen unter dem Gesichtspunkte der Tonart oder vielmehr der Tonika, des Grundtones, und ihrer Eigentümlichkeiten zusammenfaßt, ist durchaus nicht etwa aller Musik immanent, sondern allmählich herausgebildet worden. Wir sind freilich ge-

wohnt, ihm absolute Geltung zuzuschreiben und aus ihm einen der Maßstäbe zu schaffen, nach denen wir den Wert eines Kunstwerkes beurteilen; eine Komposition, die modal bestimmt und charakteristisch verläuft, pflegen wir höher einzuschätzen als eine solche, die der modalen Einheitlichkeit fernsteht.

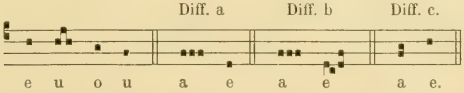
Die Ausbildung des Tonalitätsbegriffes hat sich vornehmlich im Mittelalter vollzogen, und die Stadien dieses Prozesses lassen sich zumal im gregorianischen Gesange verfolgen. Diejenige Gattung, die ihm in keiner Weise untertan ist und gerade dadurch ihr hohes Alter dokumentiert, wird durch die Chorpsalmodie und die Lektionstypen gebildet. Die einheitliche Wirkung dieser Formen ist nicht durch modale, sondern durch rein melodische Mittel hervorgerufen. Spätere liturgische Gesangstücke lassen das allmähliche Einströmen des Tonalitätsgefühls erkennen, und je weiter wir im Mittelalter vorrücken, desto mehr prägt sich der Sinn für einheitliche modale Wirkung aus. Die meisten Gesänge, die nicht zur Chorpsalmodie gehören und Bestandteil der ältesten Ordnung unter Gregor dem Großen sind, nehmen darin eine Mittelstellung ein. Unverkennbar sind sie nach Tonarten eingerichtet, in vielen interessanten Zügen aber tragen sie ein freieres Gepräge, das noch heute von charakteristischen Wirkungen begleitet ist. Die seit dem 11. Jahrhundert in größerer Zahl sich verbreitenden Reimoffizien und andere Neuschöpfungen lenkten mächtig in die neue Bahn und führten die Herrschaft der Tonika, die im Zentrum der Tonalität steht, durch. Die Theorie hatte hier energisch vorgearbeitet[1]. Dies ist der Standpunkt auch der Zisterzienser.

Die gregorianische Tonalität stützt sich vornehmlich darauf, daß der Grundton der Tonart die Melodie abschließt. Dies Gesetz, dessen Herkunft bisher noch dunkel ist, das aber schon im 10. Jahrhundert Aufnahme in die Musiktheorie fand, hat in keiner Weise bei der Fixierung der Formeln der Chorpsalmodie mitgewirkt; ihre acht oder neun Töne haben überhaupt keinen unveränderlichen Schlußton; dieser ist vielmehr von der darauffolgenden Antiphone abhängig und wechselt mit ihrem Anfangston. Jeder antiphonische Psalmton hat demnach fast ebensoviele verschiedene Schlußweisen (Differenzen), als die Antiphonen ver-

[1] In diesen Zusammenhang gehört auch die Gewohnheit mancher Theoretiker des Mittelalters, die Schluß- (und Anfangs-)töne der Perioden (Distinktionen) zur Finalis in Beziehung zu bringen. Diese und ähnliche Dinge liegen auf dem Wege, der allmählich der Menschheit den Begriff der Tonika vermittelt hat.

schiedene Anfangstöne haben. In diesem Organismus hat die Tonika keinerlei Bedeutung.

Guido von Cherlieu, dem die geschichtliche Begründung dieser Eigentümlichkeit der Chorpsalmodie unbekannt war, sah darin einen Fehler und scheute sich nicht, die verbessernde Hand auch an die altehrwürdige Praxis der Psalmodie zu legen; vollständig brachte er das Gesetz des Tonikaschlusses in der antiphonischen Psalmodie der Messe zur Durchführung, in derjenigen des Offiziums wagte er es nicht und begnügte sich mit einer Vereinfachung. Unter den Differenzen der Introituspsalmodie wählte er für jede Tonart eine einzige aus, und zwar diejenige, welche mit der Tonika schließt. Damit ist eines der bedeutsamsten Elemente der Psalmodie verschwunden: die Kohärenz zwischen Antiphone und Psalmton. Ein Beispiel: die Introituspsalmodie des 1. Modus hat drei Differenzen, die hier, wie seit langer Zeit üblich, an den Vokalen der zwei letzten Worte der Doxologie: *saeculorum amen* dargestellt sein mögen.



Guido strich die Differenzen b und c, weil sie nicht mit der Tonika schließen. Ebenso ging er bei den anderen Tonarten vor.

Gern hätte er der Chorpsalmodie des Offiziums dieselbe Korrektur zuteil werden lassen. Bei dieser waren jedoch die Differenzen zu zahlreich, und, was den Ausschlag gegeben haben wird, er hätte damit nicht nur die Sänger von Fach, in deren Hände meist die Ausführung der Psalmodie der Messe gelegt war, sondern die ungleich weniger theoretischen Darlegungen zugänglichen Nichtsänger unter seinen Ordensgenossen sich zu Gegnern gemacht. Die Chorpsalmodie des Offiziums gehörte ja zu den Obliegenheiten nicht nur der Mitglieder der Schola, wie diejenige der Messe, sondern aller zum Offizium verpflichteten Mönche. Diese kannten aus langjähriger Erfahrung den Nutzen der Differenzen, die gerade in der Absicht geschaffen waren, das Treffen der Anfangsfigur der Antiphone nach dem Psalmvers jedermann zu erleichtern; hier würde eine so radikale Reform auf energischen Widerstand gestoßen sein. Immerhin glaubte er, wenigstens die Zahl der Differenzen beschneiden zu dürfen, und so reduziert das Tonale des hl. Bernhard sie um ein bedeutendes; der erste, dritte, vierte, siebente und achte Ton behalten zwei Differenzen, der

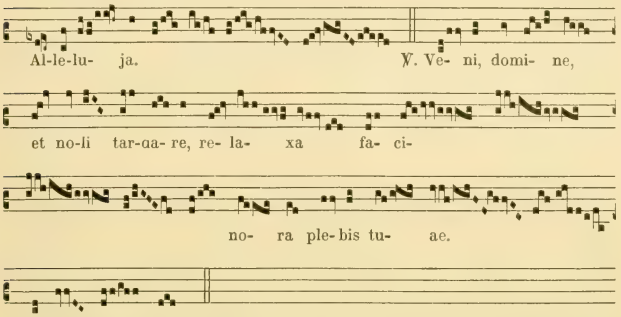
zweite, fünfte und sechste nur eine einzige. Den zwei Differenzen des ersten Tones ist dann noch die Formel des Tonus peregrinus oder irregularis angefügt.

Wenn Guido sich durch rein spekulative Erwägungen zu einer Änderung der Psalmodie verleiten ließ, so dürfen wir erwarten, daß er wenigstens ebensoviel an den nichtpsalmodischen Stücken der Liturgie auszusetzen fand. Der Auffassung, die er sich von der gregorianischen Tonalität gebildet hatte, widersprachen hier zahlreiche Melodien und Melodieteile. Neben ihrer Herrschaft am Ende ist der Vorrang und die melodiebildende Kraft der Tonika innerhalb des Gesanges eine nur mäßige; ja, es gibt viele liturgische Lieder, welche die Tonika erst ganz am Ende aufweisen. Guidos Bestreben richtete sich naturgemäß auf die Emendierung solcher Stellen, welche nach seinen Begriffen die Einheit der Tonalität verletzten und in andere Tonarten hinüberschielten. Die Zurückführung des Melodienumfanges auf seine authentische oder plagale Form, von der die Rede war, gehört dahin; weiter seine Vorliebe für die Melodienanfänge mit der Tonika, die freilich nur schüchtern hier und da durchblickt.

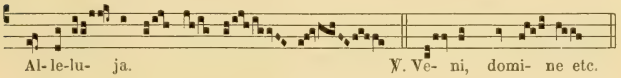
Das Alleluja ℣. *Omnes gentes*, welches heute auf den 1. Sonntag nach Pfingsten fällt, gehört zu den tonartlich interessantesten Stücken im liturgischen Gesangbuch. Die Anfangspartie hat ausgesprochen den Charakter der *D*-Tonart und zwar in authentischer Prägung. Der ℣. dagegen bewegt sich, als ob er in der Tonart *E* stünde, bis auf seinem letzten Worte die Wiederholung des Anfangsstückes zur Tonart *D* zurückführt. In dieser merkwürdigen Aufzeichnung liegt ein höchst interessanter modaler Vorgang verborgen, der hier nicht dargelegt zu werden braucht; Guido brachte das ganze Stück auf die Tonart des ℣., indem er das alte Anfangsstück tilgte und ein neues, der Tonart *E* angehöriges, einsetzte, das am Ende des ℣. in ganz gedrängter Fassung sich erneuert.

In derselben Weise ist eine Allelujamelodie behandelt, die mehrmals im Kirchenjahr wiederkehrt, zum ersten Male auf den Text ℣. *Veni Domine* am vierten Adventsonntage. Das Tonartenverhältnis ist hier etwas anders als im vorigen Beispiel. Ursprünglich haben wir hier eine Melodie der Tonart *E* vor uns, die aber im ℣. den Ton *f* durch den Ton *fis* ersetzt. Als man die bisher nur im Gedächtnis bewahrte Weise auf das Vierliniensystem lokalisierte, vermochte man, da dieses für den Ton *fis* keine Tonstufe besitzt, sich nur dadurch zu helfen, daß man den ganzen Gesang auf die Tonhöhe von *a* transponierte. Der Ton *a* hat nämlich über sich sowohl einen Ganzton *h* wie einen Halbton *b*. Damit ist die

Möglichkeit gegeben, eine Melodie der Tonart *E* auf *a* zu notieren, selbst wenn sie den Ton *fis* enthält; dieser wird in der Transposition zu *h*, während der Ton *f* durch *b* dargestellt wird. In dieser Weise ist unsere Allelujamelodie meist aufgezeichnet; der erste Teil bis zum ℣. ist auf *a* transponiert, aber mit eigens vorgemerkter Erniedrigung der darüberliegenden Stufe, während der ℣. die Leiter von *a* ohne Erniedrigung des *h* in *b* benutzt. Die englische Handschrift, Cod. Brit. Mus. 12194, notiert das All. ℣. *Veni Domine* folgendermaßen:



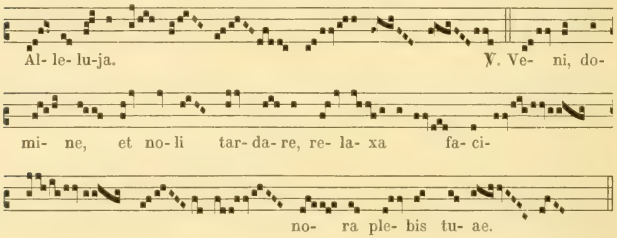
Wem diese Transposition nicht zusagte, der konnte die Melodie in der tieferen Lage notieren, aber nur so, daß die Anfangspartie eine Quarte und der Versus eine Quinte tiefer notiert wurde. Die Leiter von *a* mit permanentem *b* ist ja nur eine andere Form derjenigen von *E*, während diejenige von *a* mit permanentem *h* den Tonverhältnissen nach mit derjenigen von *D* identisch ist. Wir finden denn auch unsere Allelujamelodie also aufgezeichnet, ohne daß an den Intervallen eine Veränderung vorgenommen ist:



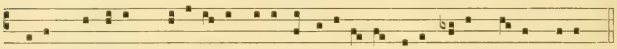
Äußerlich betrachtet, steht das Anfangsstück jetzt in der Tonart *E*, der ℣. in der Tonart *D*[1].

[1] Man darf freilich nicht außer acht lassen, was denjenigen entgangen ist, die sich mit diesem merkwürdigen Gesange beschäftigten, daß wenigstens an einer Stelle unsere gesamte Überlieferung verderbt ist. Das Melisma am Ende des ℣. ist kein allelujatisches Melisma, sondern ein solches, welches nur zu Gradualversen gehört; man vgl. die Grad. *Ecce quam bonum*, *Benedicta*

Die Version, die Guido von Cherlieu vorlag, ist diejenige, in welcher beide Teile nach *a* transponiert sind. Das Melisma am Versschlusse verursachte ihm wenig Arbeit; er beseitigte es einfach. Es blieb aber die Schwierigkeit im Verhältnis des Alleluja mit dem Jubilus zum Verse. Sie löste er in radikaler Weise, indem er jenes strich und ein neues, der Tonalität des Versus konformes Alleluja dafür einsetzte. Nunmehr verläuft das ganze Stück einheitlich in dem Tonraum von *G-g* und mit der Tonika *a*. Der über der Tonika liegende Ton ist immer *h*. Er hätte es auch als der Tonart *D* angehörig notieren können mit obligatem *b*. Wenn er die nunmehr unnötige Transposition beibehielt, so geschah es wohl nur, weil seine Vorlage die Weise auch auf *a* notierte. Die Melodie hat demnach bei den Zisterziensern die folgende Gestalt:



Eine beliebte Melodie des Antiphonariums, die noch in den heutigen Büchern mehr wie 80 mal auf den verschiedensten Texten vorkommt, ist die folgende:



Mit dieser Melodie ist regelmäßig der Psalmton der vierten Tonart verbunden, der sonst nur bei Antiphonen steht, die mit *E*, der Finalis dieser Tonart, schließen. Man rechnete also auch unsere Singweise zur vierten Tonart. Notiert man sie aber auf *E*, dem regulären Finalton dieses Modus, also eine Quart tiefer, so erhält man bei *co-* den Ton *fis*. Er war es auch, der die Transposition nach dem oberen *a* veranlaßte.

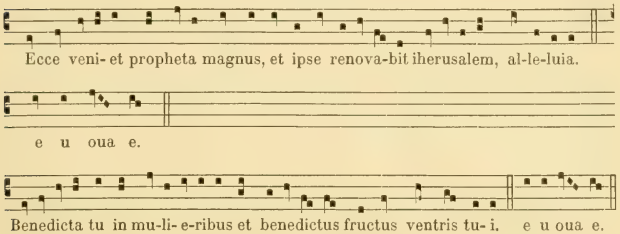
---

et venerabilis, *Domine praevenisti.* Nur infolge eines Versehens, das allerdings sehr alt sein muß, ist dieses Melisma mit unserem Allelujavers zusammengebracht worden. Es war dies möglich, da wahrscheinlich ursprünglich derartige Tongänge nur kurz angedeutet wurden. Vgl. oben S. 167, Anm. 2.

Guido war auch mit dieser Melodie nicht zufrieden; die unmittelbare Folge von *h* und *b* störte seine Tonalitätsauffassung[1]. Er änderte sie darum so, daß sie am Schlusse in den siebenten Modus überging und mit *G* schloß:

Aus einem Antiphonar der Zist.-Abtei Maigrauge bei Freiburg.

13. Jahrhundert.



Man würde nun einem schweren Irrtume anheimfallen, wollte man nach den angezeigten Änderungen der Zisterzienser glauben, ihre Reform zerstöre die gregorianische Tradition des Mittelalters. Es war bisher unsere Aufgabe, ihre Abweichungen von ihr hervorzuheben; die Darstellung wäre einseitig und lückenhaft, wenn nicht das Gemeinsame betont würde. Und in dieser Beziehung ist zu sagen, daß die Reform des Guido alles in allem genommen sich auf einen nur sehr geringen Teil des liturgischen Gesangschatzes erstreckte. Die meisten Stücke des Antiphonars und des Graduales hat sie überhaupt nicht berührt. So kann man in den ältesten zisterziensischen Handschriften Seiten auf Seiten durchgehen, wo die Tradition mit keiner einzigen Note verlassen ist.

Wichtiger ist noch, daß die Zisterzienserreform einer Zeit angehört, deren musikalisches Denken und Empfinden noch durchaus auf dem Grunde sich erhebt, der die liturgischen Lieder der Kirche aus sich hat emporwachsen lassen, der lediglich einstimmigen Auffassung aller Melodie. Darin gerade unterscheidet sich die Reform des 12. Jahrhunderts von derjenigen des ausgehenden Mittelalters. Diese ist eine falsche Reform, fast eine Revolution, weil sie den

[1] Guido steht in der Kraft seiner Ausdrücke und der Sicherheit seines Urteiles über die seinen Regeln nicht gefügigen Melodien keinem der modernen Choraltheoretiker nach, die sich in ihrer Studierstube ihre Regeln und Theorien zurechtbauen und nachher erstaunt sind, daß die Gesangbücher der alten Zeit von all dem keine Ahnung hatten.

Choral aus seinen Fugen hebt, ihn nach ästhetischen Maximen beurteilt und alteriert, die aus einer anderen Kunst geflossen sind, der mehrstimmigen Vokalmusik. Das 12. Jahrhundert empfand in der Musik immer noch einstimmig, und so sind alle Änderungen dieser Zeit vom Standpunkte des liturgischen Gesanges möglich; sie widersprechen nicht der gregorianischen Art, musikalisch zu empfinden, sondern sie stellen innerhalb derselben eine interessante Spezies dar. Sowenig wir daher die doktrinären Einseitigkeiten und anderen Unvollkommenheiten der zisterziensischen Choralreformer rechtfertigen können, die ihren spekulativen Aufstellungen absoluten Wert beimaßen, ebensowenig dürfen wir den Dokumenten ihrer Tradition den Tribut der Verehrung vorenthalten; auch die zisterziensischen Choralhandschriften sind unschätzbare Denkmäler gregorianischer Kunst und Übung.

D. Die Dominikaner und der liturgische Gesang.

Auch bei den Predigerbrüdern herrschte von Anfang an keine liturgische und gesangliche Gleichförmigkeit. Das Generalkapitel von 1228 verordnete vielmehr, daß die Brüder, wenn sie auf der Reise wären, ihr Offizium so gut, wie sie könnten, absolvieren und sich an die Gebräuche der Kirche halten sollten, wo sie sich gerade aufhielten[1]. Doch lag der Nutzen unabänderlicher liturgischer Formulare und einheitlicher gesanglicher Übung für den Zusammenschluß der weithin sich zerstreuenden Ordensniederlassungen auf der Hand. Zum ersten Male berichten von derartigen Maßnahmen die Akten des 26. Generalkapitels, welches 1245 zu Köln abgehalten wurde. Dasselbe beauftragte vier Brüder, je einen aus der französischen, deutschen, englischen und longobardischen Provinz, mit der Feststellung und Normierung des Officium ecclesiasticum in Text, Melodien und Rubriken; die Arbeit solle im Kloster zu Angers vorgenommen werden und jeder der vier Korrektoren aus seiner Provinz ein Exemplar des Tages- und Nachtoffiziums mitbringen[2]. Ihre Arbeit fand jedoch nicht die Anerkennung der Ordens-

[1] *Praedicatores vel itinerantes, cum in via existunt, officium suum dicant, prout sciunt et possunt, et sint contenti officio ecclesiarum, ad quas quandoque declinant, vel etiam agant officium vel audiant apud episcopos vel praelatos, vel alios, secundum mores eorum, cum quibus aliquando conversantur.* Constit. cap. gener. 1228.

[2] *Committimus quattuor fratribus, quorum unus sit de provincia (sc. Franciae), alius de Lombardia, tertius de Teutonia, quartus de Anglia, quod stantes in domo Andegavensi officium ecclesiasticum (sc. nocturnum et diurnum) Ordinis nostri tam in cantu, quam in littera et rubricis corrigant*

genossen; es scheint, daß sie, statt die Einheitlichkeit zu fördern, die Verwirrung nur noch größer machte. Fünf Jahre später (1250) beschied das 31. Generalkapitel von London die vier Fratres zum Allerheiligenfeste nach Metz, um dort die Verschiedenheiten abzustellen und das Musterbuch des Ordens zu redigieren[1]. Die Wahl der Stadt Metz zum Arbeitsfeld der Kommission ist nicht ohne Bedeutung. Noch immer galt die dortige liturgische Gesangspraxis als die reinste; an der Quelle, aus der die Zisterzienser geschöpft, suchten auch die Dominikaner die alten Traditionen auf, um sie für ihre Bedürfnisse zu verwerten. Diese zweite Redaktion der Dominikanerliturgie wurde 1251 vom 32. Generalkapitel, das sich in Metz versammelte, gutgeheißen und ihre Annahme zur Pflicht gemacht; ein Exemplar sollte in Paris, ein anderes in Bologna aufgelegt und nach ihnen alle Bücher des Ordens reformiert werden[2]. Ohne Zweifel befriedigte auch diese Redaktion nur teilweise, denn drei Jahre später, 1254, legte das 34. Generalkapitel zu Buda (Ungarn) die ganze Angelegenheit in die Hand des neugewählten Generals Humbert von Romans[3]. Nach zweijähriger Arbeit vermochte dieser die Vollendung der neuen Arbeit anzukündigen[4].

---

et concordent ac defectus suppleant, cum quanto possint minori dispendio (mutanda mutent et addant et omnia ad unitatem reducant). Et quilibet praedictorum quattuor afferat tam diurnum quam nocturnum officium secum de provincia sua, et hoc provinciales procurent, et sint in festo Remigii, et si qui non venerit, alii nihilominus procedant. Cap. gener. Colon. 1245. admon. 15.

[1] *Item cum multorum fratrum de diversis provinciis super discordia multiplici divini officii per quatuor fratres ordinati querelas acceperimus, tempore capituli generalis visum est magistro et diffinitoribus, ut ad sedandas querelas praedicti fratres in Metim veniant in festo omnium sanctorum, ad correctionem dicti officii faciendam et in unum volumen redigendam. Quapropter mandamus et in remissionem peccatorum iniungimus, quatenus ad praedicta perficienda dicti fratres statuto tempore ad locum veniant memoratum. Interim autem a scribendis libris vel corrigendis secundum praedictam correctionem eorundem abstineant universi.* Cap. gener. 1250, ultim. admon.

[2] *Item Officium diurnum et nocturnum secundum ultimam correctionem ab omnibus recipiatur, et unum exemplar Parisiis, aliud Bononiae reponatur, et secundum eorum formam omnes libri ordinis scribantur vel corrigantur.* Capit. gen. 1251, vorletzter Artikel.

[3] *Item committimus magistro ordinis totam ordinationem ecclesiastici officii, tam diurni quam nocturni, et eorum quae ad hoc pertinet, et correctionem librorum ecclesiasticorum et quod corrigat litteram regulae.* Capit. gen. 1254, am Ende der Approbationen.

[4] *Adhuc noveritis, quod diversitas officii ecclesiastici, circa quod unificandum multa jam capitula sollicitudinem non modicam adhibuerunt, per Dei gratiam ad unitatem, incertis exulantibus, est reducta. Rogo autem ut*

Sie wurde schon vor ihrer Fertigstellung vom Generalkapitel in Mailand 1255 und dann vom Kapitel zu Paris 1256 definitiv approbiert und für alle Klöster des Ordens obligatorisch erklärt. Damit kam die Bewegung zum Abschluß. Papst Clemens IV. approbierte die damit codifizierte Liturgie der Dominikaner 1267.

Die Tätigkeit Humberts von Romans war weniger eine Reform als eine Normierung und Herstellung eines Mustercodex für den ganzen Orden, systematische Änderungen und Neuerungen lagen ihm ferne: er begnügte sich damit, die liturgischen Gewohnheiten der Pariser Kirche, der er seit langer Zeit angehörte, zu fixieren. Diese Liturgie war aber in der Hauptsache keine andere als die im 8. und 9. Jahrhundert im Frankenlande adoptierte römisch-gregorianische, mit einigen durch die lokalen Verhältnisse bedingten Zusätzen oder Varianten. Da die Dominikanerliturgie bis zur Stunde keine wesentliche Umgestaltung an sich erfahren hat, so besitzt die Kirche in ihr ein verehrungswürdiges Denkmal alter römischer Liturgie.

Das Normalbuch mit der für den ganzen Orden verbindlichen liturgischen und gesanglichen Observanz ist das Correctorium Fr. Humberti de Romans (1255)[1], oder nach seinem Aufbewahrungsorte Correctorium S. Jacobi Parisiensis genannt. Sein großer Umfang verschaffte ihm die familiäre Bezeichnung: Le gros Livre. Es bedeutete für den Dominikanerorden dasselbe, was der zisterziensische Normalcodex für den älteren Orden war. Alle Niederlassungen des Ordens erhielten Kopien davon, und wenn irgendwo ein Zweifel oder eine Schwierigkeit sich erhob, nahm man zu ihm seine Zuflucht, um überall die Gleichmäßigkeit aufrechtzuerhalten. Das dem hl. Jacobus geweihte Dominikaner-

detis operam ad correctionem illius secundum illam, ut uniformitas officii diu desiderata in ordine inveniatur ubique. Sciatis etiam, quod voluntatum fratrum circa praedictum fuit officium tam diversa petentium varietas, quod impossibile fuit, in ipsius ordinatione satisfacere voluntatibus singulorum. Propter quod quilibet vestrum ferre debet patienter, si fortassis ei occurrerit in ipso officio suae sententiae minus gratum. Ut autem scire possitis, utrum totum habeatis officium, noveritis 14 esse volumina in quibus multipliciter continetur, videlicet: Ordinarium, Antiphonarium, Lectionarium, Psalterium, Collectorium, Martyrologium, Libellum processionale, Graduale, Missale maioris altaris, Evangelistarium eiusdem, Epistolarium eiusdem, Missale pro minoribus altaribus, Pulpitorium et Breviarium portatile. Also in dem Brief, der hinter den Akten des von Humbert geleiteten Pariser Generalkapitels 1256 steht.

[1] Das Hymnar daraus haben Blume und Bannister in den Analecta hymnica medii aevi, Bd. LII, Einleitung p. XVII, beschrieben.

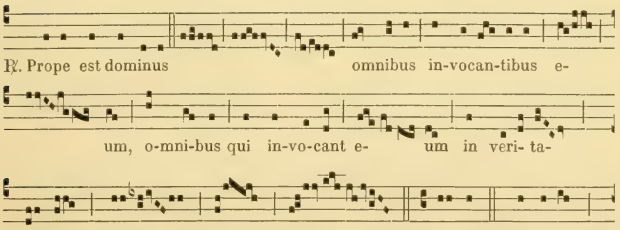
kloster in Paris beherbergte das kostbare Dokument[1]. In den Stürmen der französischen Revolution verschwand das Buch aus dem genannten Kloster; es fand sich 1841 bei einem Pariser Antiquar wieder und wird heute im Archiv des Generals zu Rom aufbewahrt[2].

In einigen Dingen erinnert die Dominikanerfassung an die Lesart der Zisterzienser; ob nun Humbert von Romans sich die Zisterzienserreform zum Muster nahm, oder solche Varianten der damaligen Pariser Choraltradition angehörten, läßt sich heute wohl nicht mehr entscheiden.

Die neumenreichen Gradualien übernahmen die Dominikaner ohne Änderung. In den folgenden ℟. *Prope est Dominus* und ℟. *Requiem aeternam* ist die traditionelle Form in fast keinem Punkte verlassen, nur auf der letzten Silbe von *eis* vor dem ℣. des ℟. *Requiem* ist das Melisma gekürzt; die zahlreichen Trennungsstriche finden sich auch in anderen Dokumenten zumal späterer Zeit[3]. Die Doppelstriche hinter den Anfangsworten bedeuten, daß von da an der Chor dem intonierenden Vorsänger folgt.

Aus dem Londoner Dominikanercodex.

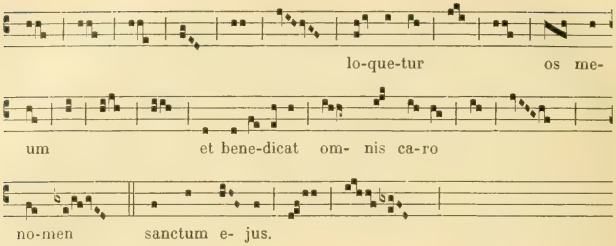
Cod. Addit. 23935 fol. 379 v.



[1] Vgl. P. Chapotin, Le dernier Prieur du dernier couvent. Paris 1893, p. 435.

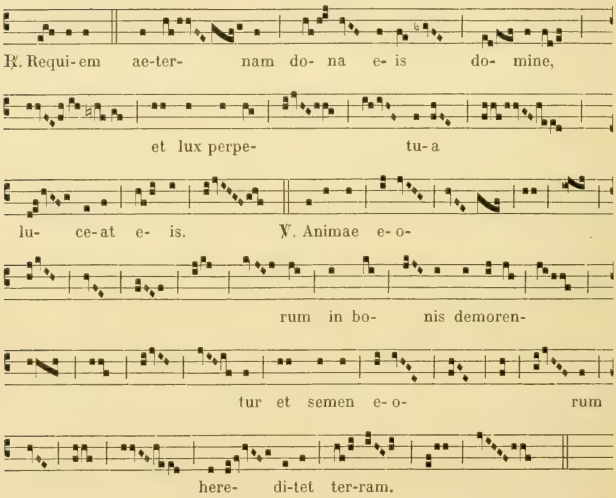
[2] Dank der Liebenswürdigkeit des hochw. Hrn. Pater Generals der Dominikaner war es mir vergönnt, das kostbare Buch am Orte seiner Aufbewahrung einzusehen. Ein anderes Exemplar, offenbar eine sehr alte Abschrift, befindet sich im Britischen Museum zu London als Cod. Addit. 23935; sie stammt noch aus dem 13. Jahrhundert. Auch dieses Dokument konnte ich benutzen. Das römische Exemplar ist ein Band in groß Folio von mehr wie 500 Blättern und enthält alle gesanglichen Teile der Dominikanerliturgie mit Noten versehen. Ebenso das Londoner Exemplar, ein noch etwas stärkerer Band in 4°.

[3] Vgl. oben S. 292 und 329.



Aus derselben Handschrift.

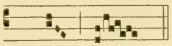
fol. 423 v.



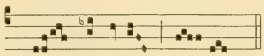
Bemerkenswerte Änderungen wurden fast nur an den Allelujagesängen vorgenommen und zwar in zweifacher Hinsicht: 1. Vielfach, aber nicht immer, wurde das Melisma auf der letzten Silbe des Versus gekürzt: 2. ebenso beseitigte man die meisten Gruppen- oder Periodenwiederholungen in den Melismen.

1. In der Kürzung der meisten Schlußmelismen der Allelujaverse begegneten sich die Dominikaner mit den Zisterziensern. Der for-

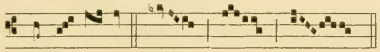
male Bau des Allelujagesanges selbst erlitt auch bei ihnen keine Einbuße; die liturgische Verpflichtung, das Alleluja mit seinem Jubilus nach dem Verse zu wiederholen, erwies sich als Retter der altehrwürdigen und ästhetisch so wirksamen Struktur. So ist in dem All. ℣. *Ostende nobis* vom 1. Adventsonntag das Schlußmelisma also gefaßt:

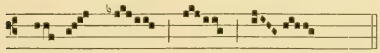


und im All. ℣. *Laetatus sum* vom 2. Adventsonntag:



Infolge der Kürzung ist in diesem Allelujagesang die Identität des Melisma am Ende des Versus mit dem Jubilus vor dem Versus zerstört worden. Es wurde jedoch nicht generell demgemäß verfahren: das Alleluja ℣. *Excita* vom 3. Adventsonntag läßt den Jubilus am Ende des ℣. unversehrt:

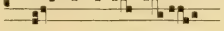




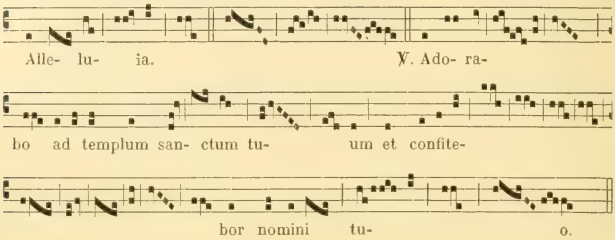
Schluß des ℣.: nos.

2. Die Wiederholungen von Tonfiguren in den Melismen wurden von Humbert wohl als Echo aufgefaßt. Ihre ursprüngliche Aufgabe war jedoch eine andere; sie vermittelten den reichen melodischen Linien die Übersicht und ästhetisch notwendige Logik der Entwicklung, indem sie in ähnlicher Weise wie die große Allelujaform eine interessante Struktur hervorbrachten, die Form *A A B*, die einheitlicher wirkt als die einfache Nebeneinanderstellung zweier verschiedener Stücke *A* und *B*.

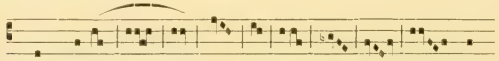
Im Alleluja der Dedicatio ecclesiae ist auf diese Weise auf der dritten Silbe von *confitebor* die Tonreihe



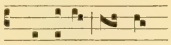
die zweimal zu singen war[1], nur einmal geschrieben. Man beachte auch die unbedeutende Kürzung des Melisma am Ende des ℣., welches hier, ebenfalls im Gegensatz zur Tradition, dem Jubilus vor dem ℣. gleichgemacht ist.



Auch in den Gradualien, wo sie freilich sehr selten sind, wurden diese Wiederholungen beseitigt; man vgl. den Anfang des Gr. *Ostende mihi*, wo die mit einem Bogen versehene Gruppe in der traditionellen Fassung zweimal steht:



Im übrigen zeigen gerade diese Beispiele, daß auch die Dominikaner gegen die Melismen als solche nichts einzuwenden hatten. Ebensowenig brachten sie Änderungen an der hergebrachten Textunterlage an; Beispiele wie



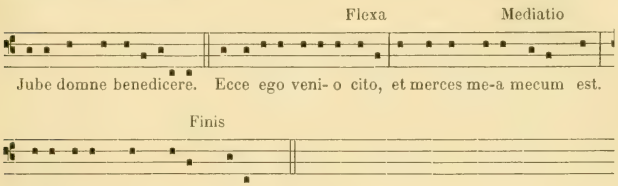
(All. ℣. *Crastina die* in Vig. Nativ.)

sind gar nicht selten.

Interessant ist die Choralreform der Dominikaner noch durch einige Besonderheiten in den Lektionsformeln. Während nämlich die liturgischen Lesungen in den anderen Orden und in der gewöhnlichen spezifisch römischen Liturgie von altersher auf einem Ton rezitiert wurden, der unter sich einen Ganzton hat, also *a* (*la*), singen die Dominikaner bis auf den heutigen Tag ihre Lektionen

[1] Vgl. z. B. die Lesart des Graduale Vaticanum 1908.

auf dem Tone *f* (*fa*). Die folgenden Beispiele stammen aus dem römischen Originalcodex[1]:



Die Beschlüsse der älteren Generalkapitel der Dominikaner sind auch deshalb lehrreich, weil sie uns das allmähliche Überhandnehmen des Discantus bezeugen. Schon 1242 verbot das Generalkapitel zu Bologna den Brüdern, in eigenen oder fremden Kirchen den liturgischen Weisen einen Discantus hinzuzufügen[2], und das Londoner vom Jahre 1250 bestimmt des weiteren, daß die Gesänge in der vom Intonator angestimmten Tonhöhe bis zu Ende ausgeführt würden, ohne Oktavenintervalle einzuschieben[3]. Diese Verbote bilden eine wichtige Quelle zumal für die französische Choralpraxis im 13. Jahrhundert[4].

E. Niedergang der Tradition seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert.

Es läge nahe, zu glauben, daß mit der allgemeinen Annahme des guidonischen Liniensystems die Gefahr einer Veränderung der althergebrachten Gesänge für immer aus dem Wege geräumt worden sei. Vermochten doch die Handschriftenschreiber diese in einer leicht verständlichen Form darzustellen, und brauchten sich die Ausführenden nur genau an die Vorlage zu halten, um die vorgeschriebenen Lieder kunstgerecht und korrekt zur Ausführung zu bringen. Vielfach hat man bisher den geschichtlichen Verlauf

[1] Die traditionellen Formen der Toni lectionum möge man in den neuen vatikanischen Büchern vergleichen.

[2] *Item (monemus), ne aliquo modo fiant discantus a fratribus in ecclesiis nostris vel alienis.*

[3] *Item prohibemus, ne fratres nostri cantent nisi in ea voce, in qua cantus inchoatus est, et non in octava.*

[4] Dennoch war gerade im 13. Jahrhundert einer der hervorragendsten Diskantlehrer ein Dominikaner, Hieronymus von Mähren, der im Pariser Kloster zum hl. Jacobus weilte. Ob die Verbote gegen ihn gerichtet waren?

der Dinge sich also zurechtgelegt: je mehr man jedoch in die spätmittelalterlichen Gesangbücher, wenigstens seit dem 14. Jahrhundert, eindringt, desto zahlreicher werden die Tatsachen, die zu einer von der landläufigen abweichenden Auffassung zwingen.

In vielen Dingen hatte der gregorianische Gesang das Singen aus dem Gedächtnis zur Voraussetzung. Das Studium der alten Psalmodie deckt Regeln auf, die gerade die Teilnahme vieler möglich machte: sie war so eingerichtet, daß jedermann die feststehenden Formeln mit den wechselnden Psalmversen verbinden konnte. Nicht ein jeder Sänger war im Besitze eines Gesangbuches; das Format der Bücher und die Zeichen waren zuerst so klein, daß höchstens zwei Sänger aus einem Buche hätten singen können. Die großen Bücher aber seit dem 14. Jahrhundert deuten auf ein Nachlassen der mündlichen Überlieferung hin. Von nun an brauchte auf das Einstudieren der Gesänge bei weitem nicht mehr so viel Zeit verwendet zu werden, wie früher. Das Gedächtnis, welches zusammen mit der cheironomischen Direktionsweise Jahrhunderte hindurch Hauptträger der Überlieferung gewesen war, begann seine Rolle aufzugeben; die Sänger fingen an, sich auf ihre Vorlage zu verlassen, zumal die mehrstimmige Kunst in der Form des Discantus oder der entwickelteren Chormusik ihre Zeit und Lust in Anspruch nahm.

Die Notenschreiber taten das ihrige. Wie es in früherer Zeit gehalten wurde, erfahren wir aus der Vorrede zum zisterziensischen Antiphonar, die Gedanken des hl. Bernhard widerspiegelt: Praemunimus eos maxime, qui libros notaturi sunt, ne notulas vel conjunctas disjungant, vel conjungant disjunctas, quia per hujusmodi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo. Es kam also auf das richtige Gruppieren der Zeichen alles an. Wie anders lautet die Anweisung auf der ersten Seite des ersten Bandes des Ambraser Graduale 1499 (vgl. Ende des vorigen Kapitels), wo der Schreiber seine Mitbrüder ermahnt, wie sie beim Schreiben der Missalien, Gradualien usw. Linien, Noten und Buchstaben zu machen hätten: sie sollten sich höchster Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit befleißigen, nichts weglassen, nichts hinzufügen, auch solche Werke nicht von Laien schreiben lassen, weil »die weltlichen Schreiber beinahe alles, was sie schreiben oder notieren, verderben«[1].

Man kann in der Tat seit dem 14. Jahrhundert ein Nachlassen

[1] Vgl. Wattenbach, l. c., S. 452: *quia saeculares scriptores omnia fere quae scribunt vel notant, corrumpunt.*

der Sorgfalt bei den Notenschreibern beobachten. Es schleichen sich in die Gesangbücher Abweichungen von der Überlieferung ein, zunächst in der Schreibweise, dann auch in der Form der Gesänge. Die Virga hatte bis dahin in den lateinischen Büchern immer den Strich rechts nach unten; ihre eigene Physiognomie hatten auch die Gruppenzeichen. Nun begegnen wir in den Pflegstätten der romanischen Quadratschrift Figuren wie statt , statt oder , statt , statt u. a. An der materiellen Tonfolge ist damit nichts geändert, wohl aber an den traditionellen Formen der choralischen Gruppenzeichen. Die Erklärung dieser Neuerungen liegt in der seit dem 13. Jahrhundert viele Musiker der romanischen Welt beschäftigenden Musica mensurabilis. Diese kennt nicht nur den Podatus und die Flexa der traditionellen Choralschrift, sondern auch einen Pes und eine Flexa usw., und zwar besitzen alle diese Zeichen ihre eigene rhythmische Bedeutung[1]. Für die Notenschreiber ergab sich daraus eine gewisse Unsicherheit. Wenn ein mit den Spezialitäten der mensuralen Schrift vertrauter Notator ein Choralbuch zu notieren hatte, konnte es ihm schon passieren, statt des choralischen Podatus, der Flexa, des Scandicus u. a. eine seiner mensuralen Nebenformen zu zeichnen. Es kam, wie es scheint, an den Blütestätten mensuraler Musik vor, daß man die Choralschrift überhaupt nach mensuralen Prinzipien interpretierte und den Choral ausführte, als wäre er mensurierte Musik. Unter diesem Gesichtspunkte ist namentlich die Schrift des in Paris, der Heimat dieser Kunst, lehrenden Hieronymus von Mähren lehrreich[2].

Betraf eine solche Schreibweise nur das äußere Kleid der Choralmelodie, so hatten andere Gewohnheiten der Notenschreiber melodische oder rhythmische Varianten im Gefolge. Absteigende Figuren begann man vielfach mit den rhombenförmigen kleinen Punkten aufzuzeichnen, die bequemer und rascher zu schreiben waren. Wo man bisher , , und geschrieben hatte, schrieb man nunmehr , , und . Damit

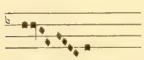
[1] In ihrer ursprünglichen und ihr eigentümlichen (propria) Form hat die Flexa die Cauda an der linken Seite und nach unten gerichtet . Die Cauda ist darum die Proprietas des Zeichens. Nimmt man ihm die Cauda , so verliert es seine Proprietas und heißt sine proprietate. Schreibt man die Cauda nach oben, also in der entgegengesetzten Richtung oder , so entsteht das Gegenteil der Proprietas, und das Zeichen heißt cum opposita proprietate. Das ist die den Mensuraltheoretikern geläufige Terminologie.

[2] In den Scriptores von Coussemaker, Bd. I.

traten rhythmische Varianten und sogar, wie im letzten Beispiel, geradezu substantielle Veränderungen ein, in Widerspruch mit der in den früheren Handschriften klar ausgesprochenen Idee des Komponisten.

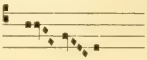
Ebenso kommt es vor, daß der Schreiber, um Raum zu ersparen oder aus Nachlässigkeit, Gruppenzeichen, wie den Climacus, dergestalt trennt, daß die Virga an den Schluß der Zeile, die Punkte an den Anfang der nächsten Zeile zu stehen kommen. Darunter litt das melodische Bild wie die Ausführung.

Ein paar Beispiele: das Antiphonarium der Bibliothek der Kathedrale von Salisbury aus dem 14. Jahrhundert, welches augenblicklich von der Londoner Plainsong and Mediaeval Music Society herausgegeben wird, schreibt im R. *Judaea et Jerusalem* p. 45 also:

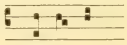


e- rit.

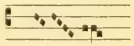
für die gewöhnlichere Form:



Im R. *Hodie nobis de caelo* p. 47 ist das Melisma der dritten Silbe des ersten Wortes folgendermaßen auf zwei Zeilen verteilt:

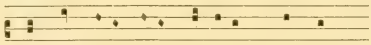


Ho-di- e



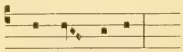
Die Teilung des Melisma hätte durch Übernahme der ganzen dritten Silbe vermieden werden können; jedenfalls waren die rhombenförmigen Punkte bis dahin immer nur in dem Zeichen des Climacus und seinen Komposita gesetzt worden, wenn die Anfangsfigur unmittelbar vorherging.

Auch die folgende Aufzeichnung zeugt von Flüchtigkeit und ist ungleichmäßig: ebenda p. 53 in der Ant. *Angelus ad pastorem:*



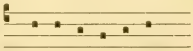
an-nun-ci- o vobis gaudi- um mag-num.

Vorgebildet war sie durch den schon früh zu beobachtenden Gebrauch, die mit den Vokalen *e u o u a e* (= *saeculorum amen*) versehenen Psalmformelangaben aus Gruppenzeichen zusammenzusetzen:



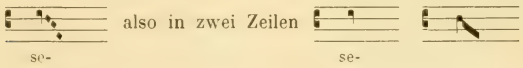
e uou a e

für



e u o u a e

Ein Missale der Bibl. Barberini in Rom aus dem 15. Jahrhundert[1] schreibt die Figur:



Wie S. 291 ff. dargelegt wurde, begann man schon früh, durch die Reihe der Tonzeichen Striche zu ziehen, die dem Auge die zusammengehörigen Neumen als solche kenntlich machen und die Perioden und Periodenglieder voneinander trennen sollten. Besonders Melismen wurden so in ihre Gruppen zerlegt. Jene Striche gewannen ganz von selbst und auch unter der Einwirkung der Musica mensurata den Sinn von Pausezeichen. Nun gibt es im ausgehenden Mittelalter Codices, in welchen die Striche auch zusammengehörige Zeichenverbindungen angreifen: nicht selten gehen sie sogar durch einfache Zeichen, wie den Pes, die Flexa, den Torculus und Porrectus hindurch. Damit waren die Sänger zu einer anderen Gruppierung gezwungen; es lockerte sich die feste Struktur und logische Linienentwicklung in Schrift und Vortrag, was zumal in den reich stilisierten Sologesängen mit der Zeit auf die Proportion der Teile ungünstig wirken mußte. War aber einmal die Symmetrie in den Gruppen, das Kennzeichen zahlreicher alter Melismen, verletzt, dann verloren diese ihren Inhalt und wurden zu einem leeren Tongefüge, dem man keinen Reiz mehr abgewinnen konnte.

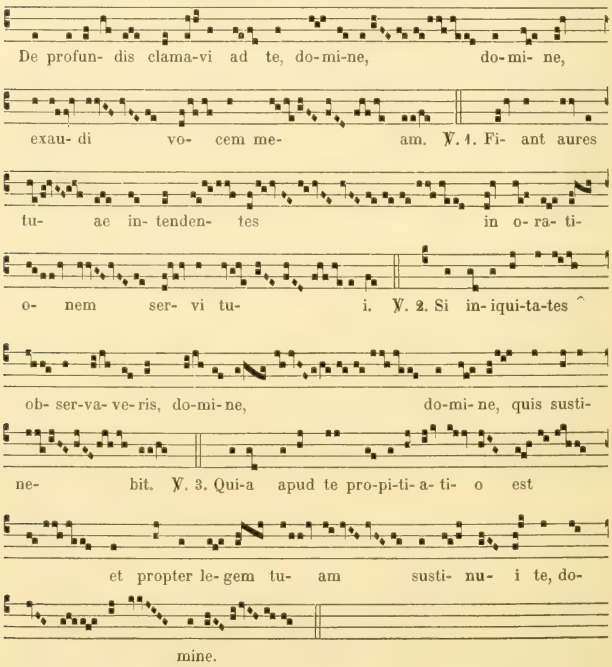
Seit dem 14. Jahrhundert wurden die Kürzungen des Melisma am Ende des Allelujaverses häufiger, wie es scheint, zumal in Italien[2]. Jedenfalls stammen die ersten systematisch durchgeführten Kürzungen aus dieser Zeit. Sie sind die Folge der Gewohnheit, sich wiederholende Melismen nur das erstemal vollständig auszuschreiben, vom zweiten Male an nur mehr mit ein paar Noten anzudeuten. Seitdem die Sänger nur mehr dasjenige auszuführen hatten, was im Gesangbuche geschrieben stand, war die vollständige Wiedergabe der meist nur angedeuteten Schlußmelismen der Allelujaverse gefährdet; von da zu ihrer Kürzung war nur ein Schritt.

Eine interessante Melismenkürzung begegnet uns in deutschen Handschriften beim Traktus *De profundis*. Derselbe kommt in der Meßliturgie jener Zeit zweimal vor, am Sonntag Septuagesimae und in der Totenmesse. Wie alle Traktus, bekanntlich Sologesänge, so ist er ziemlich melismatisch gebaut. Die Fassung vom Sonntag

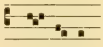
[1] Vgl. die Paléographie musicale, t. II, pl. 55.

[2] Man vgl. das Alleluja V. *Tu es sacerdos* in der Paléographie musicale t. II, pl. 56, 52, 57, 60, 61 und anderen.

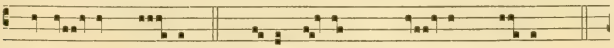
Septuagesimae ist nun regelmäßig die ursprüngliche, dagegen sind in der Totenmesse die meisten Melismen beseitigt. Hier hat die Kürzung offenbar einen tieferen Grund; man sah Melismen als das Zeichen größerer Festesfreude an und hielt sie in der Totenmesse für weniger passend. Um ein Beispiel zu geben: die Münchener Handschrift 4101 aus dem Jahre 1497 bietet den Traktus fol. 22 r in folgender traditioneller Fassung:

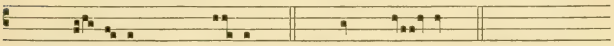


In der Totenmesse am Ende des Buches, fol. 183, steht dieselbe Weise mit den folgenden Kürzungen: das erste *Domine* lautet



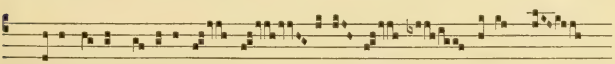
das ganze Melisma der letzten Silbe ist also nach dem ersten Tone gestrichen. Ähnlich ist verfahren an anderen Stellen:



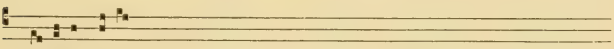


Dagegen ist das Schlußmelisma unangetastet; man sagte sich offenbar, daß der breite Ausklang der Stimmung am Schlusse des Gesanges auch in der Totenmesse seinen Wert habe. Überhaupt kann man diesen Kürzungen eine gewisse Berechtigung nicht absprechen, sobald man sich auf den liturgischen Grundgedanken zu stellen versteht, der sie hervorgerufen hat[1]. Doch sind sie immerhin eine Seltenheit: häufiger werden sie erst im 16. Jahrhundert.

Die Münchener Handschrift 16523, ein Dominicale (nur die Sonntagsmessen enthaltendes Buch) aus dem 16. Jahrhundert, hat schon zahlreichere und weniger geschickte Kürzungen, und zwar in der Mitte der Melismen. So ist im Graduale *Universi* vom ersten Adventsonntag das Melisma auf der letzen Silbe von *domine* vor dem Vers einfach fallen gelassen; desgleichen dasjenige auf der letzten Silbe desselben Wortes im Verse. Hier ist aber durch diese Kürzung eine Lücke in der Melodie entstanden, und es folgen nunmehr Stücke ohne logischen Zusammenhang aufeinander. Man vgl. die traditionelle Fassung:



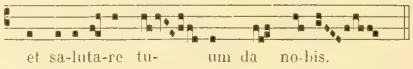
und die gekürzte der Münchener Handschrift:



Die Höhenbewegung bei *notas fac* ist ohne die sehr geschickte Vorbereitung durch das immer wieder nach oben strebende Melisma der letzten Silbe von *domine* unmotiviert.

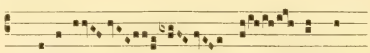
[1] Dieselben Änderungen findet man z. B. in dem gleichzeitigen Cod. a IV, 4 des St. Peterstiftes in Salzburg, sogar in Codices ohne Linien, wie Cod. II, 285 der Univ.-Bibl. Graz aus dem 13. Jahrhundert.

Die zweite Hälfte des All. ℣. *Ostende nobis* desselben Sonntags ist folgendermaßen abgekürzt:

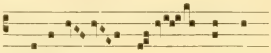


Hier fehlt demnach nicht nur das lange Melisma der letzten Silbe von *nobis*, sondern auch dasjenige der ersten Silbe von *tuum*[1].

Das Grad. *Benedicta sit* vom Dreifaltigkeitssonntag beginnt in seinem Verse also:



Die Münchener Handschrift läßt in der Mitte des Melisma eine Reihe von Noten aus:



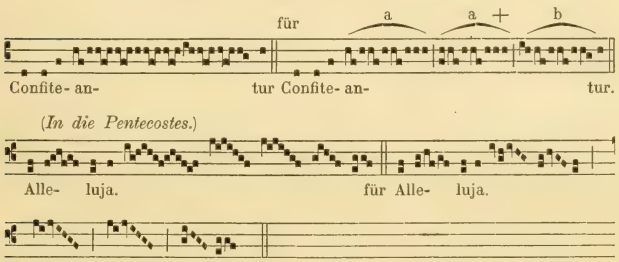
ebenso sind Gruppen gestrichen in demselben Verse auf dem Worte *tui* und am Ende bei *saecula*.

Die bisher geschilderten Eigentümlichkeiten der spätmittelalterlichen Choralüberlieferung stellen sich im Verhältnis zur Gesamttradition immer noch als Ausnahmen dar. Es kam aber die Zeit, die weniger sorgsam mit dem liturgischen Gesange umgehen sollte. Italien hat den zweifelhaften Vorzug, im großen und systematisch die traditionelle Eigenart der mittelalterlichen Lieder bekämpft zu haben, und zwar ist das älteste bisher nachweisbare Denkmal einer »Choralreform« ein Graduale, welches für die Bedürfnisse der Franziskaner eingerichtet wurde. Es wäre ungerecht, daraus gegen den Orden im allgemeinen einen Vorwurf zu erheben, denn manche Gesangbücher der Franziskaner im ausgehenden Mittelalter sind Zeugen einer hervorragend treuen Überlieferung und können in der sorgfältigen Herstellung, wie im Verhältnis zur Tradition noch heute als Muster angesehen werden. Dennoch ist es eine geschichtliche Tatsache, daß manche Mitglieder des Franziskanerordens seit dem Jahre 1300 dem liturgischen Gesange nachlässiger gegenübertraten. Es handelt sich hier um das Seite 313 ff. angeführte Franziskanergraduale, das sich in wichtigen Dingen bedenklich den späteren Reformausgaben nähert.

[1] Vgl. z. B. das Graduale Vaticanum in Dominica I. Adventus.

Schon der äußere Eindruck der Schrift ist ein ungünstiger; der Schreiber machte sich seine Arbeit sehr leicht[1]. Man kann ihm verzeihen, daß er an keiner einzigen Stelle des Buches den Ton *b* vermerkt hat, obwohl dadurch ungeübte Sänger in arge Verlegenheiten kommen konnten. Schlimmer ist die Auflösung aller Gruppenzeichen seiner Vorlage in lauter aneinandergereihte Quadrate, wodurch die für den Vortrag so wichtige Gliederung der melodischen Linien nicht selten bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Aufzeichnungen, wie diese:

Grad. **Misit dominus.** Dom. II. post Epiph.)



sind so unübersichtlich, daß man sie nicht anders denn als Verschlechterung der alten Gruppennotierung bezeichnen kann. Daß bei derartigen regellosen und verschwommenen Aufzeichnungen das Gerüst der Melodie selbst in Gefahr war, sieht man daran, daß bei der Wiederholung der mit *a* bezeichneten Gruppe im ersten Beispiel an der mit + versehenen Stelle die Tristropha am Ende ausfiel, wodurch die melismatische Linie die Klarheit und Proportion ihrer Struktur vollständig einbüßte. Wie sollte ein Sänger das Melisma über *confiteantur* ausführen? Die Aufzeichnung bot ihm keinen Anhalt für die Gruppierung und Ruhepunkte, und doch war ohne derlei Angaben die sachgemäße Ausführung solcher Vokalisen eine Unmöglichkeit; in früheren Zeiten hatte man gerade darauf großes Gewicht gelegt. Daß die Fassung in lauter Quadratnoten zu einem monotonen, rhythmisch reizlosen Vortrag führen mußte, ist klar.

[1] Auffällig ist, daß er im Intr. *Ad te levavi* den Wortlaut des Verses *Vias tuas domine demonstra mihi* in: *Vias tuas domine notas fac mihi* geändert hat, um ihn dem Texte des ℣. des Graduale konform zu machen. Im Alleluja ℣. *Venite* vom Allerheiligenfeste schreibt er statt *qui laboratis et onerati estis: qui laboratis et honorati (!) estis*. Vielleicht verstand der Schreiber gar kein Latein.

Der Climacus war wenigstens in alter Zeit als Verbindung von Longa (Virga) und Breves (Puncta) ausgeführt worden.

Die Flüchtigkeit des Schreibers erhellt noch aus anderen Dingen. Einen untrügbaren Prüfstein der Sorgfalt eines Schreibers und der Treue seiner Aufzeichnungen bildet die Art und Weise, wie er typische Melodien behandelt, die im Laufe des Kirchenjahres mehrmals, auch auf verschiedenen Texten, wiederkehren. Nur wer mitten im liturgischen Gesangsdienst steht, Tag für Tag dem gesungenen Amt und den gesungenen Teilen des Offiziums beiwohnt, nur er wird einen vollkommenen Einblick in die Ökonomie des liturgischen Gesangbuches gewinnen; denn dieses hat den Gesang an allen Tagen des Kirchenjahres zur Voraussetzung und ist danach eingerichtet. Wer nur an Sonn- und Feiertagen mit dem liturgischen Gesange Bekanntschaft macht und auch da nur für die Messe und etwa noch für die Vesper, dem werden zahlreiche Eigentümlichkeiten und Einrichtungen im Gesangbuche gar nicht einmal zum Bewußtsein kommen[1]. Die Existenz von Melodiewiederholungen im Choral wird erst dann in ihrer ganzen Bedeutung für das Gesangbuch sich aufdrängen, wenn man aus eigener Erfahrung weiß, welcher Gebrauch von ihnen im Kirchenjahr gemacht wird. Die meisten der Choralverbesserer in der neueren Zeit haben sie nicht einmal geahnt und infolgedessen dieselbe Melodie, sooft sie wiederkehrt, immer anders umgestaltet; welch ein Eingriff damit in den Organismus des Gesangbuches gemacht war, ahnten sie nicht, ebensowenig, daß sie die Sänger ungerechtfertigterweise vor Gefahren aller Art stellten.

Lehrreich ist es zunächst, die Introituspsalmodie unseres Graduale mit der früheren Praxis zu vergleichen. Die beiden Tabellen auf den folgenden Seiten lassen den Organismus der Psalmodie erkennen, wie ihn eine deutsche, in Metzer Neumen des 13. Jahrhunderts geschriebene Handschrift des Meßgesangbuches, ein Graduale der Thomaskirche in Leipzig, überliefert.

Die Normen, nach welchen der Text untergelegt ist, sind die folgenden: die beiden ersten Silben der Vershälften erhalten die beiden mit Initium bezeichneten Gruppen von Flexa und Pes; der Schluß der ersten Vershälfte ist so eingerichtet, daß die letzte Akzentsilbe mit dem Pes *a-h* verbunden wird, die drei vorhergehenden Silben erhalten der Reihe nach die Zeichen der Flexa, des Pes

[1] So erklären sich zahlreiche Seltsamkeiten in den Reformbüchern der neueren Zeit, deren Verfasser eine nur oberflächliche Kenntnis der gregorianischen Grammatik und Formenlehre besaßen.

und des Punctum, die folgende oder folgenden erhalten das Punctum *a*; der Schluß der zweiten Vershälfte ist noch einfacher geordnet: die fünf letzten Tonzeichen werden auf die fünf letzten Silben gesetzt. Alle anderen Silben werden auf dem Tenor *a* rezitiert.

In dieser Psalmodie ist für die Willkür kein Platz vorhanden; alles ist aufs einfachste und klarste eingerichtet und kein Zweifel möglich. So war die ganze Psalmodie des Offiziums wie der Messe in den besten Zeiten gregorianischer Tradition beschaffen, und die Handschriften bis ins 14. Jahrhundert, manche noch darüber hinaus, geben die von Anfang an beobachtete Praxis in bewunderungswürdiger Treue wieder.

Das italische Franziskanergraduale behandelt diese Formeln so, daß es schon nicht mehr möglich ist, sie zu Tabellen zusammenzuziehen. Der Schreiber hatte nur mehr eine ungefähre Kenntnis der psalmodischen Struktur, und wer nach seinem Buche sang, ahnte die Ordnung kaum, die bis dahin überall gewissenhaft beobachtet war. Man vgl. die Tabellen auf den folgenden Seiten.

Unter den zehn Versen ist die traditionelle Fassung des Psalmtones nur in einem einzigen, im letzten, beobachtet, aber auch da steht auf der zweiten Silbe von *timebo* das Punctum hinter der Virga zu Unrecht: ursprünglich hatte ein solches Punctum in den italischen Codices liqueszierende Bedeutung, wie auch noch Beispiele im ersten, dritten und achten Vers zeigen; im vierten und fünften Vers dagegen steht es im Sinne einfacher Tonverlängerung der vorletzten akzentuierten Silbe (bei *meam* und *mei*). Darin verbirgt sich ein hochwichtiger Vorgang: der Wortakzent, der in der Zeit, aus welcher die liturgischen Lieder stammen, weder als eine Kürze noch auch als eine Länge behandelt worden war, beginnt seinen ursprünglichen Charakter zu verlieren und wird eine Länge. Damit erkennen wir eine Entwicklung von ferne angedeutet, die im 15. und 16. Jahrhundert besonders unter dem Einfluß der Humanisten erstarkte und allmählich zum vollständigen Siege der quantitativ-altklassischen Auffassung des Kirchenlateins über die mittelalterlich-gregorianische führen sollte.

Das Initium der Psalmformel kehrt in allen zehn Versen wieder, und zwar ohne Änderung; dieselbe Verbindung von Flexa und Pes ist dagegen zu Beginn der zweiten Vershälfte nur mehr dreimal vorhanden; sonst steht von der Flexa nur der erste oder zweite Ton, vom Pes auch nur der zweite. Für dies Verlassen der psalmodischen Formel läßt sich ein anderer Grund nicht finden als nur die Nachlässigkeit des Schreibers, die wieder auf eine nicht genügende Beschäftigung mit den Regeln der liturgischen Gesangs-

Die Introituspsalmodie des vierten Tones in Cod. Lips. XIII. s.

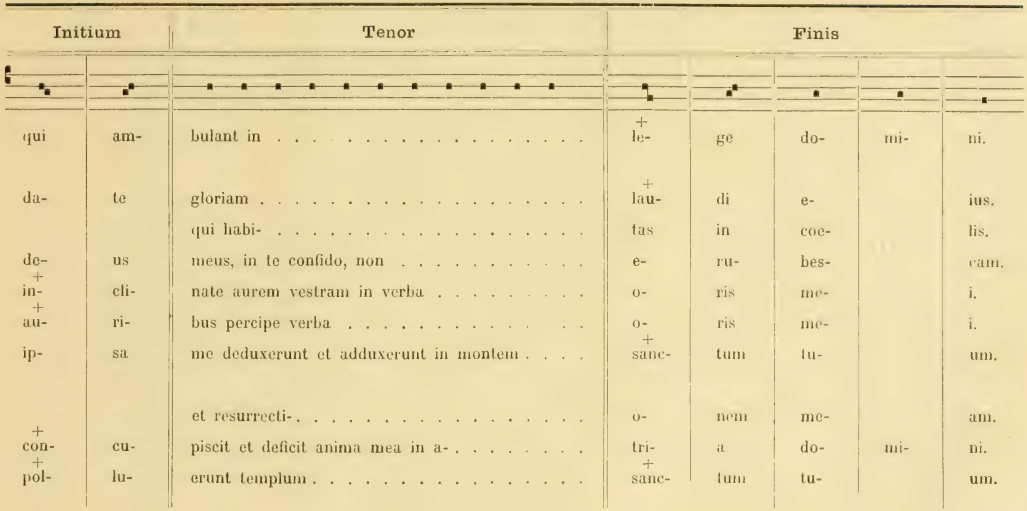
Erste Hälfte[1].

Introitus	Pag.	Initium		Tenor	Pausa (Mediatio)					
Prope es	6	Be-	a-	ti immacu-	la-	ti	in	vi-		a:
Omnis terra	29	Ju-	bi-	late de-	o	om-	nis	ter-		ra:
		psal-	mum	dicite	no-	mi-	ni	e-		ius:
Sicut oculi	44	Ad	te	levavi	o-	cu-	los	me-		os:
Reminiscere	46	Ad	te	levavi	a-	ni-	mam	me-		am:
Salus populi	62	At-	ten-	dite populo me-	us	le-	gem	me-		am:
Deus in nomine	66	De-	us	exaudi ora-	ci-	o-	nem	me-		am:
Judica me	73	E-	mit-	te lucem tuam et ve-	ri-	ta-	tem	tu-		am:
Resurrexi	115	Do-	mi-	ne probasti me	et	cog-	no-	vi-	sti	me:
		tu	cog-	novisti ses-	si-	o-	nem	me-		am:
Protector	165	Quam	di-	lecta tabernacula tua, do-	mi-	ne	vir-	tu-		tum:
Intret	184	De-	us,	venerunt gentes in here-	di-	ta-	tem	tu-		am:

[1] Die mit + versehenen Silben haben liqueszierende Ersatzzeichen.

Die Introituspsalmodie des vierten Tones in Cod. Lips. XIII. s.

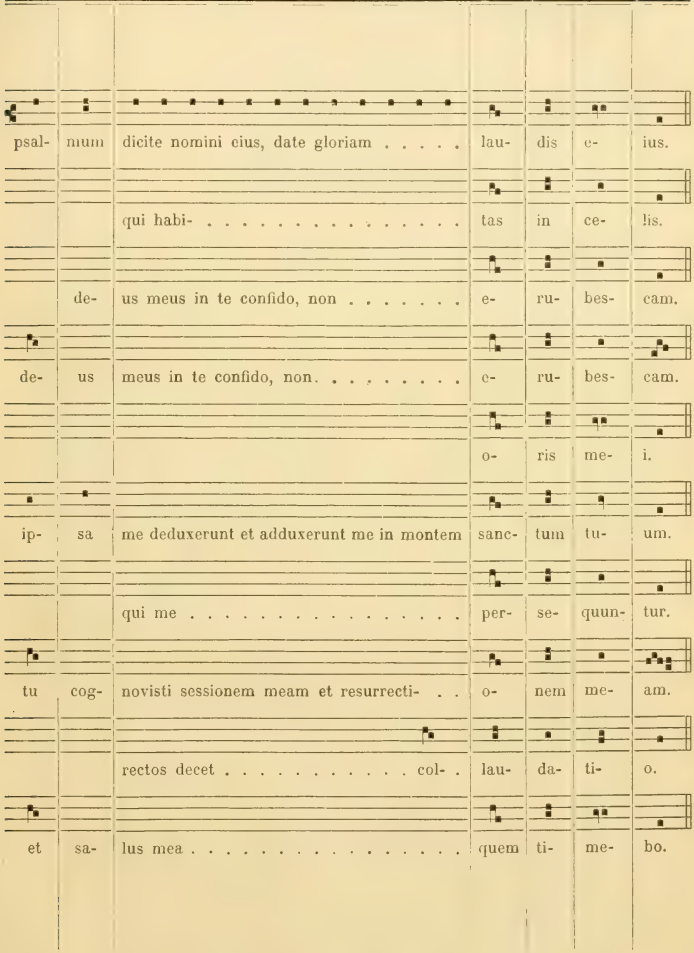
Zweite Hälfte.



Initium		Tenor	Finis				
qui	am-	bulant in	+ le-	ge	do-	mi-	ni.
da-	te	gloriam	+ lau-	di	e-		ius.
		qui habi-	tas	in	coe-		lis.
de-	us	meus, in te confido, non	e-	ru-	bes-		cam.
+ in-	cli-	nate aurem vestram in verba	o-	ris	me-		i.
+ au-	ri-	bus percipe verba	o-	ris	me-		i.
ip-	sa	me deduxerunt et adduxerunt in montem	+ sanc-	tum	tu-		um.
		et resurrecti-	o-	nem	me-		am.
+ con-	cu-	piscit et deficit anima mea in a-	tri-	a	do-	mi-	ni.
+ pol-	lu-	erunt templum	+ sanc-	tum	tu-		um.

Dieselben Formeln im Franziskaner-

graduale L. Rosenthal. XIV. s.

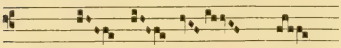


praxis zurückgeht. Am meisten überrascht in dieser Beziehung die verschiedene Behandlung des dritten und des vierten Verses, die doch denselben Text haben.

Auffälligerweise ist die für alle Chorpsalmodie noch heute unerläßliche Einheit der Formel — man denke nur an die Vesperpsalmodie — gerade dort verletzt, wo eine sichere Norm not tut, am Ende der beiden Vershälften. Welch einen vernünftigen Grund könnte man geltend machen, um den permanenten Wechsel von *g* und *a* in der Flexa der viertletzten Silbe der zweiten Vershälfte zu rechtfertigen? und warum ist die Differenz des Psalmschlusses im vierten und achten Vers bei gleichem Anfang des Introitus (Intr. *De necessitatibus* und *Resurrexi*) das eine Mal *e gf*, das andere Mal *f g f e f*? warum schließt der neunte Vers mit *f*, einem Tone, der sonst an dieser Stelle nur der deutschen Überlieferung angehört, wie die Beispiele aus der Leipziger Handschrift deutlichmachen? warum ist in demselben neunten Vers die Schlußformel mit dem Text schon von der fünftletzten Silbe an verbunden, obwohl sie von Hause aus für vier Silben eingerichtet ist? Und erst die Varianten der Mediatio: warum ist überhaupt die originale Fassung verlassen? wie erklärt es sich, daß der dritte und vierte Vers trotz desselben Textes die Silben verschieden unter die Tongruppen setzen? Vergeblich sucht man dafür und für die anderen Ungleichheiten nach einer genügenden Erklärung; nur eines bleibt übrig: Flüchtigkeit des Schreibers, der seiner augenblicklichen Eingebung gemäß die Silben verteilte, oder Unkenntnis der hergebrachten und erprobten Gesetze der Psalmodie.

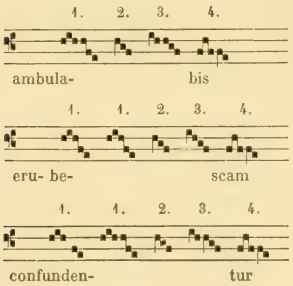
Die Formeln für die anderen sieben Tonarten sind ebenso ungleichmäßig und flüchtig, planlos und willkürlich behandelt. Manchmal wird man sogar an die Abnormitäten der Psalmodie in den schlimmsten Reformbüchern des 17. Jahrhunderts erinnert. Derartige durch nichts zu rechtfertigende Abweichungen von der Überlieferung sind wenig imstande, Vertrauen auf die anderen Eigenheiten des Gesangbuches einzuflößen.

Eine sehr beliebte Traktusfigur ist diese:



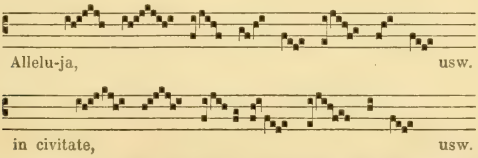
ambu- la- bis **Tr.** *Qui habitat.*
e- ru- be- scam } **Tr.** *De necessitatibus*, etc.
confun-den- tur }

Dieselbe hat in unserem Graduale die folgende Fassung:



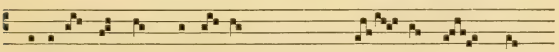
Geringfügige Varianten kann man außer Betracht lassen: doch ist es auffällig und ungerechtfertigt, daß die mit 1 bezeichnete Gruppe im ersten Beispiele nur einmal gesetzt ist, während das zweite und dritte die ursprüngliche Wiederholung beachtet; aber auch hier ist im dritten Beispiele die Variante bei der Wiederholung der Gruppe unerklärlich. Die zweite und vierte Gruppe sind intakt gelassen, die dritte hat dagegen im zweiten Beispiele eine Variante, indem die Verbindung von Flexa und Climacus durch den einfachen Climacus ersetzt ist.

Ebensowenig kann man es billigen, wenn innerhalb desselben Stückes ein und dasselbe Melisma verschieden gruppiert wird, wie z. B. im Alleluja *Magnus Dominus*.

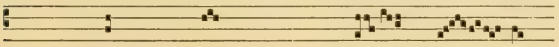


Die Offertorien vom Sonntag Quinquagesima und vom Freitag nach Passionssonntag beginnen mit demselben Stücke. Unser Graduale weist jedoch einige Varianten auf und sogar einen verschiedenen Schluß des gemeinsamen Stückes:

Dom. in Quinquages.



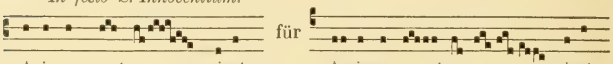
Fer. VI, post Dom. Pass.



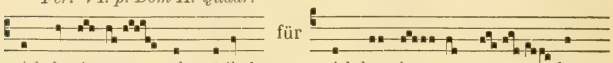
Inkonsequenzen dieser Art entspringen keiner künstlerischen Notwendigkeit oder nur Zweckmäßigkeit: sie sind das Resultat einer flüchtigen Schreibweise und erschweren die Ausführung[1].

Direkt an die Zisterzienserreform erinnern Gradualanfänge wie diese:

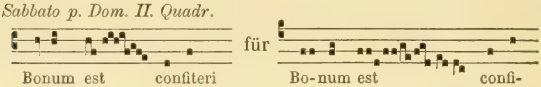
In festo S. Innocentium.



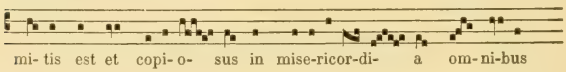
Fer. VI. p. Dom II. Quadr.



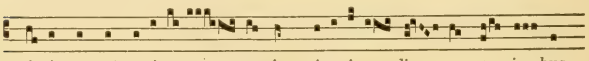
Sabbato p. Dom. II. Quadr.



Auf die Varianten der drei Fassungen braucht nicht besonders hingewiesen zu werden. Für die Änderung war offenbar das Bestreben maßgebend, durch Erhöhung der Anfangspartie den regelrechten Ambitus herzustellen. Derselben Auffassung ist eine andere herrliche Stelle des dem 8. Tone angehörigen Intr. *Misercre mihi* vom 16. Sonntag nach Pfingsten zum Opfer gefallen: die Lesart unserer Handschrift



verdankt ihr Dasein nur der Absicht, den nach der Regel zu weiten, über das Maß des 8. Tones hinausgehenden Ambitus der ursprünglichen Lesart zu verbessern:

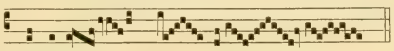


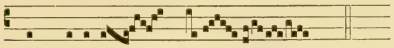
Daß die melodische Linie bei *copiosus* absichtlich in die Höhe ge-

[1] Ähnliche und noch schlimmere Varianten finden sich an zahlreichen Stellen des Buches, zumal in den Alleluja ℣. *Dies sanctificatus*, *Video coelos*, *Hic est ille*, *Vidimus stellam* und im Hymnus *Gloria laus et honor* vom Palmsonntag.

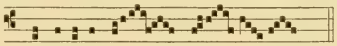
führt ist, merkte der Schreiber nicht und zerstörte damit die prachtvolle Interpretation des Originals.

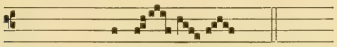
Das Verhalten unseres Graduale gegenüber den Allelujajubilen ist ein anderes als dasjenige der späteren Reformbücher. Ein Vorurteil gegen die Melismen überhaupt tritt nirgends hervor. Vielfach stehen auch die Melismen am Ende der Verse vollständig ausgesetzt: häufig aber sind sie nur angedeutet, und zwar nicht selten so, daß keinen Augenblick ein Zweifel besteht, wie die Ausführung gemeint ist. So wenn die kürzere Fassung mit einem anderen Tone schließt als dem Finaltone der Melodie; in diesem Falle versteht es sich von selbst, daß in der Praxis die vollständige Fassung ausgeführt wurde. Nicht selten hat aber der Schreiber diese Melismen auch gekürzt. So das Melisma des All. ℣. *In die resurrectionis*, welches am Ende des ℣. eine kürzere Fassung besitzt als vor dem ℣.



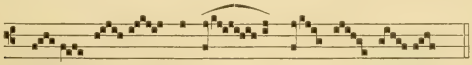


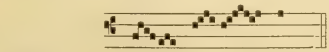
Ebenso im All. ℣. *Verba mea*:





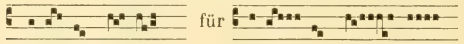
Die Wiederholungen in den Melismen sind zuweilen gestrichen, so im All. ℣. *Nonne cor nostrum*, wo die unten mit einem Bogen versehene Partie des Jubilus in der Originalfassung zweimal steht. Am Ende des ℣. lenkt die Melodie bei *cor* wieder in die Anfangsweise hinüber, die, wie der Schlußton *a* der zweiten Silbe von *vestrum* zweifellos macht, vollständig zu wiederholen ist.



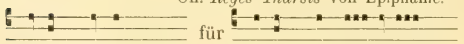


Wirkliche Kürzungen sind sehr häufig durch den Fortfall der Tristropha entstanden, für den es im Buche zahlreiche Beispiele gibt.

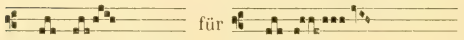
Off. *Deus enim firmavit* von Weihnachten.



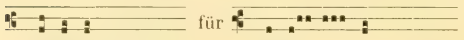
Off. *Reges Tharsis* von Epiphanie.



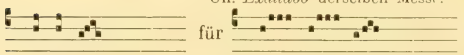
Graduale in Sexagesima.



Tr. *Domine non secundum* in fer. IV. Cin.

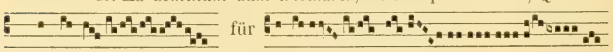


Off. *Exaltabo* derselben Messe.

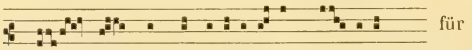


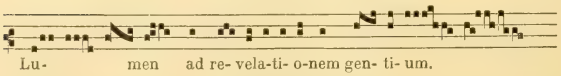
Weniger zahlreich sind Kürzungen, die auf andere Weise zustande kamen, so:

Gr. *Ad dominum dum tribularer*, Fer. IV post Dom. II, Quadr.



Tr. *Nunc dimittis* in Purific. B. M. V.



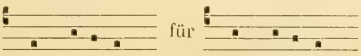


Noch in drei anderen Punkten kennzeichnet sich unser Graduale als den ersten Vorboten der Reformbücher. In einigen Stücken

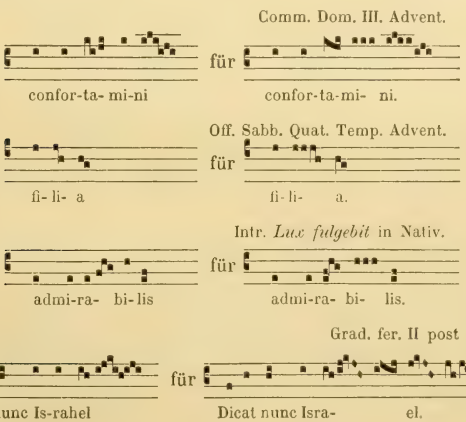
ist der Anfangston geändert, so daß die neue Fassung mit der Tonika der Tonart beginnt, zuweilen ist die sog. Paenultima brevis entlastet und endlich die betonte Silbe mit Absicht besonders hervorgehoben. Von diesen dreifachen Änderungen ein paar Beispiele:

1. Tr. *Commovisti* der Dom. in Sexag. beginnt mit *E*, gehört aber zur achten Tonart, die *G* als Finalis und Tonika hat. In unserem Graduale beginnt er mit *G:*

Die Comm. *Qui biberit* der Fer. VI post Dom. III. Quadr. gehört dem dritten Ton an, beginnt aber mit *G*. Auch hier ist demnach der Anfangston einfach durch die Tonika *E* ersetzt:



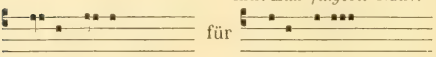
2. Eine merkwürdige Änderung unseres Graduale bezieht sich auf die mit mehreren Noten versehenen unbetonten Silben, die in daktylenähnlichen Wörtern der betonten Silbe folgen. Hier hat der Schreiber manches geändert, und zwar in derselben Weise, wie um 1600 die ersten Reformausgaben. Man vergleiche:



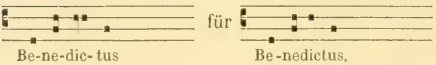
3. In Zusammenhang damit steht die Häufung von Noten über den Akzentsilben, ihre Hervorhebung im Gegensatz zur traditionellen Lesart:

Grad. Dom. IV. Advent.

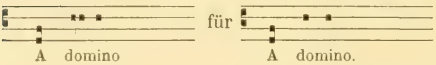
Intr. *Lux fulgebit* Nativ.



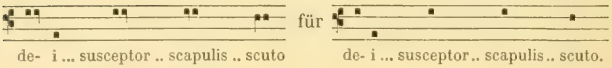
Grad. Nativ.



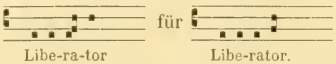
Ebenda.



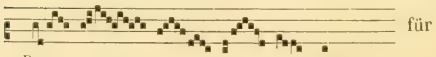
Tr. in Dom. I. Quadr.

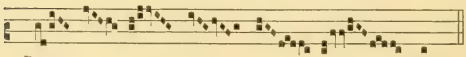


Intr. Fer. IV. p. Dom. Pass.



All. *Exivi*, Dom. V. post Pasch.





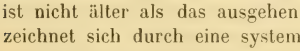
Meist ist die Dehnung der Akzentsilbe durch die Bistropha angezeigt, in den beiden letzten Beispielen hat der Schreiber sogar eine andere Gruppierung der Noten zu Hilfe genommen, um die Akzentsilben zu belasten.

Hunderte von Belegstellen aus der traditionellen Choralform be-

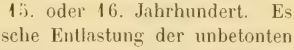
zeugen, daß der tonische Akzent in der Zeit der Entstehung der liturgischen Melodien nicht als eine Länge empfunden wurde, indem gerade die Akzentsilbe in sehr vielen Fällen[1] mit einem einzigen Tone, die folgende mit mehreren versehen ist. Die Mißachtung dieser wichtigen Tatsache der Grammatik des liturgischen Gesanges, die von der größten Bedeutung für die Beurteilung des Kirchenlateins ist, hat bekanntlich später zu zahllosen Irrtümern verleitet. Unser Franziskanergraduale lenkt, soweit sich bisher feststellen läßt, zum erstenmal in den verhängnisvollen Irrweg ein. Wenn auch das damit gegebene Beispiel vorläufig keine Nachahmer fand, so müssen dennoch die Anfänge der kritischen Behandlung der liturgischen Lieder um mehr wie ein Jahrhundert früher datiert werden, als man bisher annahm. Für ihre künstlerische Beurteilung ist es aber von Wert, daß nachweisbar die Veränderungen zugleich mit einem großen Maß von Flüchtigkeit und Unkenntnis ins Leben traten, ein Makel, der bekanntlich allen Reformversuchen bis zur Stunde anhaftet.

Viel jüngeren Datums ist der erste Reformversuch in Deutschland. Er liegt, soweit mir bekannt, in dem Ordinarium Missae vor, welches der Handschrift 1655 der Grazer Universitätsbibliothek beigefügt ist. Die Handschrift selbst, ein Graduale und Sequentiarium in kleinem Format, ist in Metzer Schrift des 14.—15. Jahrhunderts geschrieben (vgl. das Faksimile S. 327). Das Kyriale am Ende jedoch ist nicht älter als das ausgehende 15. oder 16. Jahrhundert. Es zeichnet sich durch eine systematische Entlastung der unbetonten und Belastung der betonten Silben aus, in derselben Weise wie das Franziskanergraduale: hier und da bemerkt man auch eine Kürzung. Ich stelle hier die traditionelle und die geänderte Version gegenüber:

traditionell

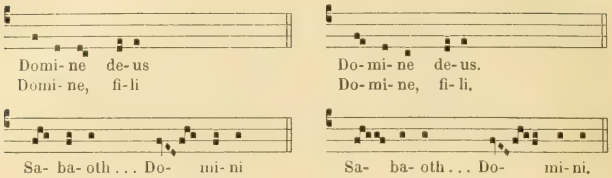


Cod. 1655, Graz.

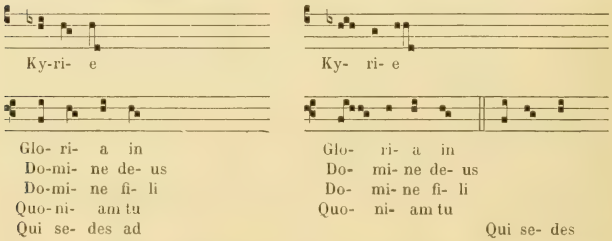


[1] Es wäre aber eine Übertreibung, zu behaupten, der Akzent habe die mit ihm behaftete Silbe in der Aussprache verkürzt. Denn es lassen sich ebenso zahlreiche Beispiele in den alten Liedern ausfindig machen, in denen die Akzentsilbe mehrere Noten hat als die sie umgebenden Silben, und das allerneueste, auf der »Kürze« des mittelalterlichen Akzentes vorschnell aufgebaute rhythmische System ist nur eine geistreiche, aber des Fundamentes entbehrende Konstruktion.

[2] Bekanntlich schreiben die Codices immer *Kyrie leison* statt *Kyrie eleison*.



Im Kyrie dieser heute an Duplexfesten gesungenen Messe hat die erste, die Akzentsilbe, die Flexa erhalten, die folgende, unbetonte nur eine Note; ebenso sind der Pes und die Flexa der ersten Silbe von *eleison* gestrichen. Die folgenden Varianten sind sämtlich durch Verschiebung von Gruppenzeichen von den nichtakzentuierten Silben auf die vorhergehenden akzentuierten entstanden. In dieselbe Reihe gehören folgende Änderungen der Missa der gewöhnlichen Sonntage.



Den richtigen Standpunkt für die historische Beurteilung dieser Abweichungen von der Tradition gewinnt man nur, wenn man sie mit den zahlreichen geschriebenen und gedruckten Dokumenten des 15. und 16. Jahrhunderts zusammenhält, in denen die Überlieferung in keinem nennenswerten Punkte verlassen ist. Es sind immer nur Ausnahmen.

Personen- und Sachregister.

A

Abessynier 81.
Acutus (accentus 19, 24, 29, 73, 115, 355.
Adler, Guido 433.
Aequalitas beim Singen 359 ff.
Akoluthia 44, 57.
Akzente 17 ff., bei den Indiern 18, bei den Griechen 18 ff., 355.
Alkuin 84, 354.
Allelujagesang 437 ff., 458 ff.
Ambitus der Melodien 453 ff.
Amiatinus Bibelkodex 101 ff.
Ancus, Neumenzeichen 74, 123, 131.
Andreas von Kreta 32.
Angelsächsische Neumen 192 ff., 201 ff., 214 ff.
Anonymus Engolismensis 163.
Anonymus Sangallensis de vita Caroli magni 163, 214.
Anonymus Vaticanus 15, 18, 116, 152, 353 ff.
Anticircumflexus 19.
Antike, Verhältnis zum Mittelalter 1 ff.
Antikenoma, griechische Neume 56, 63.
Antiphonar, zuerst im 8. Jahrh. erwähnt 98 Anm., 100 ff.
Antiphonen, Vortrag 362, 364.
Apli, griechische Neume 61.
Aporrhoe, griechische Neume 53.
Apostrophos 19, 25, 31, 39, 53, 74, 122 ff., 131.
Aquitanische Neumen 274 ff., 316 ff.
Arabische Tonnamen 105 Anm., 225 Anm.
Argon, griechische Neume 56, 61.
Aribo von Freisingen 15, 116, 367 ff. (über Neumenrhythmik)
Aristophanes von Byzanz 18.
Aristoxenus 18.
Armenische Lektionszeichen 29, Neumen 70 ff., Hymnar 72. 77 ff.
Athos, Kloster auf dem 33, 67.
Aubry 71.
Aurelianus Reomensis 14, 125, 169.

B

Baba Hampartsum 78 ff.
Baini, Guiseppe 5.
Bannister, Henry M. 13.
Baralli, Raf. 9.
Bareia 24, 29, 31, 37, 56, 63, 73.
Baroïg, armenische Neume 25, 73, 118.
Beneventanische Neumen 266 ff.
Benkordj, armenische Neume 75.
Bernard der hl. 291, 450 ff.
Bernelinus, 223.
Berno von der Reichenau 149, 367.
Bernoulli, E. 10, 428.
Bibelkodex Amiatinus 101 ff.
Bipunctum 39.
Bistropha 25, 123 ff., 166.
Bivirga 37.
Blume, Clemens 246 Anm.
Bonhomme, Jules 7.
Breslaur, Mart. 30.
Brevis 19 (accentus) 117 ff., 355 (Neume).
Buchstabenschrift, im Altertum 2 ff., bei den Armeniern 75, in lateinischen Lektionarien 91 ff., im Mittelalter 222 ff., als Schlüssel 279 ff., 287 ff.
Buth, armenische Neume 29, 73.
Byzantinische Kirchengesänge 65 ff., 245, 299, Lektionsschrift 23 ff., Neumen 32 ff.

C

c Buchstabe in St. Gallischen Neumierungen 240 ff.
Cantica, ihr Vortrag 361. 364.

Cantorinus, Gesangbuch 347.
Cephalicus 41, 123 ff., 131 ff.
Chamile, griechische Neume 39, 53.
Chartres, Bibl. 33.
Cheironomie 16 ff., 55 ff., 171.
Choraldruck 344 ff.
Chorbücher 341 ff.
Chorpsalmodie 462 ff.
Chrodegang von Metz 195.
Chronikon Gotwicense 4.
Chronos, byzantinischer 60 ff., 424.
Chrysanthes von Madytos 55, 57 ff., 79.
Circumflexus (accentus) 19, 25, 73, 356.
Cithara mit 6 Saiten 223.
Climacus 25, 119, 123.
Clinis, Clivis, 25, 73, 118 ff.
Coagulata 356.
Commemoratio brevis 242, 359 ff.
Coopmanns, W. 10.
Conjunctio 19.
Cotto, Johannes 15, 117, 172, 225, 244 Anm., 368.
Coussemaker, E. de 7.
Custos 263.

D

Dasciaschrift 227 ff.
Dechevrens, Aug. 10 ff., 421 ff.
Demestischer Gesang 68 ff.
Deutsche Choralüberlieferung 443 ff.
Deutsche Neumen 200 ff., 323 ff.
Dezimenambitus bei den Zisterziensern 453 ff.
Diargon, griechische Neume 61.
Diastematie 258 ff.
Diastole 19, 25.
Diatonik, Abweichungen davon 126 ff., 145 ff., 153 ff., 164, 256 ff.
Diatonisierung des Chorals 292 ff.
Digorgon, griechische Neume 61.
Diomedes, Grammatiker 19.
Diple, griechische Neume 37, 56, 57, 61.
Discantus 313, 475.
Docte canere, docta cantio 358 ff., 378 Anm.
Domestikos 55.
Dominikanerchoral 328, 468 ff.
Donatus, Grammatiker 19.
Doppelschrift, Neumen und Buchstaben 251 ff.
Dreifaltiger Gesang 67.
Drucke 344 ff.
Durcharakter der frühmittelalterlichen Orgelschrift 223.
Dyo Apostrophoi, griechische Neume 39, 53, 74, 125.
Dyo Kentemata, griechische Neume 38, 53.
Dyo Syndesmoi, griechische Neume 39, 53, 125.
Dzakordj, armenische Neume 75.
Dzengner, armenische Neume 74, 79, 125.
Dzung, armenische Neume 74, 79.

E

Ego sum via etc. bei Hucbald 358, 412.
Einsiedeln 285, 329.
Ekkehard IV von St. Gallen 233.
Ekordj, armenische Neume 75.
Ekphonetische Schrift 23 ff.
Elaphron, griechische Neume 39, 53.
Encheiridia der Byzantiner 51.
Enchiriadis musica 14, 51, 116, 358 ff.
Endophonon, griechische Neume 63.
Engelbert von Admont 149.
Engolismensis monachus 163.
Enharmonik 256.
Ephraem, Codex des 23.
Epiphonus 39, 123 ff.
Erkstor, armenische Neume 79.
Es, Ton 232.
Eteron, griechische Neume 63.
Evangeliar 91 ff.

F

Farbige Linien 280 ff., 290, 297.
Férotin, D. Marius 10.
Fétis 6.
Fleischer, Oskar 10, 11, 16 Anm., 23, 24, 51, 112 Anm., 428.
Flexa 25, 39, 40, 73, 118 ff.
Flexa cornuta 198.
Flexa resupina 119.
Flexa strophica 123 ff.
Florentiner Neumentabelle 106, 369.
Flüchtigkeit der Schreiber 484 ff.
Forkel 5.
Fractus cantus 376 ff.
Franchinus Gafurius 375.
Franciscus de Brugis 348.
Franculus 42, 124, 156, 166.
Franziskaner 313, Brevier 305 ff., Graduale 482 ff.,
Französische Neumen 186 ff., 346 ff.

G

Gaisser, Hugo 11, 44.
Gastoué, Amadée 11, 29, 30.
Gaude Maria virgo, Responsorium 190 ff.
Gauthier, Chan. von le Mans 410.
Gebrail, griechischer Mönch 55.
Gedächtnis, das, und die Neumen 168 ff., 283 ff., 476.
Georgische Neumen 80.
Georgius Anatolius, Dichter 44 ff.
Gerbert von St. Blasien 4.
Gesangbücher ohne Neumen 100 ff., mit Neumen 103 ff., Format 341 ff.
Gevaert über das Alter der lateinischen Neumen 98 ff., 222.
Ghiurekian, armenischer Erzbischof 72.
Gleichwert der Choralnoten 373 ff., 407 ff., 410 ff.
*Gloria*intonationen 269.
Gloria laus et honor, Hymnus 301.
Gmelch 256 ff.
Gorgon 56 ff., 61.
Gotische Missa 4.
Gotische Neumen 216 ff., 336, 373 ff. (Rhythmik).
Gotisches Brevier 4.
Graduale Medicaeum 8.
Gravis (accentus) 19, 24, 355 ff.
Gregor I und die Neumen 99.
Gregorius von Kreta 57.
Gregorius Protopsaltes 57.
Griechische Buchstaben 226.
Griechischer Gesang, Verhältnis zum lateinischen 299.
Griechische Lektionszeichen 23 ff.
Griechische Neumen 32 ff.
Griechische Namen für lateinische Neumen 95 ff., 110.
Große Zeichen der Byzantiner 52 ff.
Gruppierung, richtige, der Neumen 476.
Guido von Arezzo 14, 43 Anm., 135, (über die Liquescenz), 165 Anm., 225 (Buchstaben), 281 ff. (Liniensystem), 284 ff. (Lehrmethode), 366 (Rhythmus).
Guido von Cherlieu 451 ff.

H

Haberl, Franz X. 8.
Hagiopolites 50, 51.
Hakenneumen 122 ff., 382 (Rhythmik).
Halbtonintervall, Schwierigkeiten des 443 ff.
Han, Ulrich, Missaldrucker 346.
Harzanisch, armenische Neume 29.
Hawkins 5.
Hermannus Contractus, Intervallbuchstaben 229 ff.
Hermesdorff, Michael 7.
Hieronymus, Vortragszeichen seiner Bibel 83, 98.
Hieronymus von Mähren 373, 475 Anm.
Hirmos 46 Anm.
Holztafeldruck 345.
Homalon, griechische Neume 63.
Houdard, G. 9, 428 ff.
Hothby 373, 427.
Hucbald 171, 222, 226 ff., 358 ff.
Hufnagelschrift 338 ff.
Huhai, armenische Neume 74.
Humanisten 3.
Humbert de Romans 328, 469 ff.
Hymnendichter 32.
Hymnennotierungen 387, 390 ff.
Hypokrisis, griechische Neume 25.
Hypotaxis 42.
Hypsele 53, 58.

I

Iktustheorie 417 ff.
Indifferente Notierung syllabischer Stücke 382 ff.
Instrumentalschrift 2 ff.
Interpunktion liturgischer Bücher 83 ff.
Intervallgemäße Schreibung der Neumen 112.
Intervallsinn der Neumen, vgl. Tonische Bedeutung.
Inviolata, Prosa 190 ff.
Irische Neumen 192 ff., 214 ff.
Isidor von Sevilla und die Tonschrift 97, 163.
Ison 39, 43 Anm., 53, 56, 58.
Italische Neumen 178 ff., 259 ff., 301 ff.

J

Jacens, vgl. Virga jacens.
Jerkar, armenische Neume 29.
Jerusalem, griechische Patriarchatsbibliothek 33.
Jerusalem, Liturgie 49.
Johannes, Mönch 16.

Johannes de Muris 117, 118, 135, 160, 172, 376.
Johannes diaconus 163.
Johannes von Damaskus 32, 50.
Johannes von Erzenga 73.
Johannes von Schwanden 285, 329.
Jüdische Lektionsschrift 30.
Jumilhac, Dom. 4.
Jussow, Joh. Andr. 4.

K

Kagh, armenische Neume 74.
Karolingerzeit, Theoretiker der, 1 Anm. 354 ff.
Katchadour 71.
Kathiste 24, 31, 40.
Kentema 26, 53, 58.
Ket 30, 79.
Khum, armenische Neume 74.
Kienle, P. Ambros. 7, 16 Anm.
Kiesewetter 6.
Kiswèr (Kiswàr), neuarmen. Neume 80.
Klasma 61.
Klingende Zeichen der Byzantiner 52.
Kondakariengesang 67 ff.
Kornmüller, P. Utto 8.
Kisathav, neuarmenische Neume 80.
Kommentator Guidos 369 ff.
Komitas Keworkian 29.
Kontraktion von Neumen 402 ff.
Kopten 81.
Kosmas von Majouma 32.
Kosrowain, armenische Neume 74.
Krasuski 454.
Kratema 56, 57.
Kratemohyporrhoon 53.
Kremaste 25, 39 ff., 73, 117.
Kjrukineumen 67 ff.
Kukuzeles 50 ff.
Kundj, armenische Neume 74, 131, 155.
Kürzungen von Choralmelodien 436 ff., 458 ff., 472 ff., 479 ff.
Kuphisma 53.
Kurmuzius, Kartophylax 57.
Kurr, armenische Neume 73, 118.
Kylisma 56.

L

Lambillotte, P., 6, 11, 420.
Lamentationen 101 ff.
Lateinische Choraltradition 445 ff.
Lateinische Neumen, Verhältnis zu den griechischen 94 ff., 109 ff.
Lazarus von Parb 70.
Legetos 46.
Lektionarien 85 ff., 91, 475.
Lektionszeichen im Orient 21 ff., bei den Griechen 23 ff., bei den Armeniern 29, bei den Juden 30, bei den Lateinern 82 ff., 167.
Linien im Dienste der Notenschrift 229, 266 ff.
Liqueszenz, liqueszierende Zeichen, Liquida 130 ff., 180, 356 ff.
Longa 116 ff., 355 ff.
Longobardische Neumen 38, 266 ff., 301 ff.
Longus accentus 19.
Lygisma 56.

M

Mailändische Gesangbücher 312 Anm.
Martianus Capella 18.
Martini, P. Giambattista 4, 226.
Martyrien 35 ff., 59 ff.
Masorethen 30.
Mechitaristen 71.
Medizaea, vgl. Graduale Medicaeum.
Mehrstimmiger Kirchengesang in Griechenland 64, in Rußland 70.
Meier, P. Gabriel 235 Anm.
Melismen 436 ff.
Menard, Dom Hugo 4.
Menkordj, armenische Neume 75.
Mensuralmusik 134, 291 ff., 371 ff., 477.
Mensurierter Choral 349, 421 ff.
Mesenez, russischer Gesangslehrer 69.
Methode der Neumenforschung 416 Anm., 432 ff.
Metrici cantus 367.
Metrik der Neumen 395 ff.
Metrophonie 42 ff., 53.
Metzer Choral 449, 469.
Metzer Neumen 194 ff., Tonbuchstaben 248 ff., 322 ff.
Midschaket, armenisches Zeichen 30.
Missaldrucke 344 ff.
Mocquereau, Dom André 8 ff., 236, 410 ff.
Molitor, P. Raphael 8, 9.
Monochord 225.
Montecasino 105, 365.

Montpellier, Codex von M. 251 ff.
Mora vocis 420.
Mozarabische Neumen 174 ff.

N

Nachlässigkeit der Schreiber 477 ff.
Nerknakhagh, armenische Neume 74.
Neumen, Ursprung 14 ff., Bedeutung der Worte ebenda und 96, Einführung im Abendland 97 ff., Namen 104, 376, Nutzen für die Praxis 165 ff., für nichtliturgische Gesänge 166.
Neumenforschung 4 ff.
Neumenschreiber 291, 293 ff.
Neumentabelle, griechische 24, lateinische 104 ff., 365.
Nikolaus III, Papst 343 Anm.
Nikon, Patriarch 68.
Nisard, Théodore 7.
Nonantola, Neumen von N. 184.
Notker von St. Gallen 234 ff.
Notenfiguren in den ersten Drucken 346 ff., 352.
Numerus, numerose canere 358 ff.

O

Oddo und die Buchstabenschrift 233, 295.
Oktoechos 36, 67.
Oligon 38, 53, 58.
Olorag, armenische Neume 74.
Orationsvortrag 87 ff.
Oratorische Kunst der Alten 17 Anm.
Ordinarium Missae bei den Zisterziensern 453.
Organum 147 Anm., langsamer Vortrag 370 ff.
Oriscus 123, 139 ff., 166.
Ornamente 122 ff., 292, 333.
Ornithoparchus über die Lektionstöne 94.
O Roma nobilis, Pilgerhymnus 305 ff.
Oxeia 24, 29, 31, 37, 53, 72.

P

Paléographie musicale 8 ff., 297 Anm., 355 Anm.
Papadiken 51.
Papadopulos-Kerameus 12, 21, 24, 50.
Papyrus Rainer, ältestes liturgisches Schriftstück 21.
Paraklitike, griechische Neume 25, 41, 56.
Parisot 80.
Paruïk, vgl. Baroïg.
Passion, ihr Vortrag 91 ff.
Pater noster 425.
Pathut, armenische Neume 74, 177.
Pausationes 83 ff.
Pauszeichen 62, 291 ff., 401.
Pelasthon, griechische Neume 53.
Pes, Podatus 25, 40, 117.
Pes flexus (Torculus) 119.
Pes pressus 162.
Pes quassus 40, 74, 124.
Pes stratus 162.
Pes volubilis 151 ff.
Petasthe 38, 53, 58, 62, rhythmischer Sinn 381.
Peters-Jahrbuch 12.
Phthora 41, 48, 57.
Pinnosa 123, 131.
Plainsong and Mediaeval Music Society 10.
Planus cantus 371, 372.
Plica 135.
Pneuma 15, 52 ff.
Pneumatorhetor 15.
Pokr Nerknakhagh, armenische Neume 74.
Porrectus 25, 41, 119, liquescens 123.
Positurae 83 ff.
Pothier, Dom Jos. 8, 9, 150 Anm., 408 ff.
Praetorius, Franz 10, 30 ff.
Praetorius, Michael 4.
Pressus 124, 155 ff., 357, liquescens 123.
Producta 116, 355, vgl. Virga jacens.
Prosa, vgl. Sequenz.
Prosaici cantus 367.
Prosodien, vgl. Akzente.
Prosper Aquitanus 20.
Provenzalische Neumen 274 ff., 316 ff.
Psalmodie 208 ff., 264 ff., 359 ff., 361, 364, 462 ff., 485 ff.
Psephiston 56, 63.
Punctus als Lektionszeichen (circumflexus, elevatus, versus, interrogativus) 88 ff.
Punkt als Neumenzeichen 39, 117, 355, 358, 411.
Punktneumen 194 Anm.
Punktschrift 308 ff.
Pusch, armenische Neume 25, 73, 117.

Q

Quadratnoten 310 ff., 319 ff., 328 ff., 357, Rhythmik 406 ff., 477.
Quaestiones in musica 368.
Quilisma 25, 40, 74, 124, 148 ff., 166, 179.

R

Raillard, F. 7, 150.
Raoul von Tongern 313 Anm.
Rebours 58 ff.
Reformchoral 436, 482 ff., 497 ff.
Regino von Prüm 201.
Renaissance 3.
Rhythmik 43, 57, 60, 312, 353 ff.
Riaño, Juan F. 10, 174 Anm.
Riemann, Hugo 12, 35, 37, 41 ff., 430 ff.
Riesemann, Oskar von, 12, 65.
Ritardando 420.
Romanus von St. Gallen 233.
Romanusbuchstaben 233 ff.
Russische Neumen 65 ff.
Ryser, Jörg, Missaldrucker 349 ff.

S

Sabbas, Kloster des hl. S. bei Jerusalem 44, 49.
Salicus 74, 123, 144 ff.
Sanktgallische Neumen 200, 207 ff., 263 ff., 379, 398 ff.
Scandicus 74, 119 ff.
Schaidurow, russischer Mönch 69.
Schalscheleth, jüdische Vokalise 167.
Schescht, armenische Neume 29, 72, 115.
Schlecht, Raymund 7, 117, 409 Anm.
Schlüsselbuchstaben 279 ff., 287 ff.
Schreiber 291, 293 ff., 343.
Schubiger, P. Anselm 6, 117, 200, 409 Anm.
Schwierigkeiten der Übertragung altbyzantinischer Neumen 49.
Sematische Notierung 67 ff.
Separatio 19.
Sequenzen, Notierung 389 ff., 415 Anm., Vortrag 376.
Sinuosus 74, 123, 131.
Siopi, neugriechische Neume 61.
Somata 57 ff.
Snamenji Rospiew, russischer Kirchengesang 67 ff.
Spiritus asper und lenis 19.
Spitta, Philipp 227.
Ssugh, armenisches Zeichen 29, 79.
Staerk, Dom Ant. 24.
St. Gallen in der Neumengeschichte 213.
St. Gallen und die Byzantiner 245.
Staphorst, Nic. 4.
Stauros 41, 56, 61.
Stor, armenische Neume 79.
Storaket, armenisches Zeichen 30.
Striche z. Abgrenzung der Neumen 290 ff.
Strophicus 123 ff.
Stumme Zeichen der Byzantiner 52 ff.
Sur, armenische Neume 73.
Syllabische Neumierungen 382—394.
Synemba, griechische Neume 25, 39.
Syrische Neumen 80.
Syrmatike 25, 40.

T

Takt im Choral 400 ff., 422 ff.
Tascht, armenische Neume 74.
Teleia 26, 31, 41.
Tempo 62, 242, 363 (Tempowechsel).
Tenores (=Accentus) 19.
Teretismen 51 Anm.
Tetrapli, neugriechische Neume 61.
Text des liturgischen Gesanges 452 ff.
Textbehandlung in russischen und lateinischen Gesängen 66.
Thav, neuarmenische Neume 80.
Thibaut, Johannes 11, 13, 23, 24, 82 Anm., 98 Anm., 106 Anm., 156 Anm.
Tillyard, H. J. W. 12.
Tonale 250.
Tonalität 461 ff.
Tonarten 36 ff., durch Buchstaben angezeigt 249.
Tonische Bedeutung der lateinischen Neumen 111 ff., 126, 144, 153 ff., 158 ff., 166, 199, 209.
Tonschrift des Altertums 2, neuere 3.
Torculus 25, 40, 75, 119.
Torculus liquescens 123.
Torculus strophicus 123 ff.
Tradition, s. Überlieferung.
Traktate, byzantinische 52 ff.
Transpositionen 47 Anm., 464 ff.
Tremula 356.
Triangulata 356 ff.
Triargon, neugriechische Neume 61.
Trigon 39, 124, 152 ff., 166, 357.
Trigorgon, neugriechische Neume 61.
Tripli, neugriechische Neume 61.

Tristropha 25, 123 ff., 166.
Tromikon 56.
Troparion 46.
Tuba (Lektionston) 89 ff.
Tunstede, Simon 373.
Tur, armenische Neume 74.
Typendruck 345 ff.
Tzakisma 57.
Tzetzes 23.

U

Übereinstimmung der Neumierungen 172 ff., 292 ff.
Überlieferung der Choralmelodien 293 ff., 297 Anm., 434 ff., 475 ff.
Übertragung von Neumierungen, melodische 47 ff., 180, 221, 229, 233, 237, 240, 250-277, 302-334, rhythmische 395 ff.
Usus, usuale Neumen 172.

V

Varianten, melodische 294, 490 ff., rhythmische 399 ff., 413 ff.
Varro, Grammatiker 18.
Verfall der Neumenschrift 311 ff., 326 ff.
Vernakagh, armenische Neume.
Versfüße 355 ff.
Vierteltonstufen 256 ff.
Villoteau 5, 55.
Virga 24, 37, 72, 115, rhythmischer Wert 381 ff.
Virga jacens 38, 116, 185, rhythmischer Wert 381 ff.
Vivell, P. Coelestin 9, 149.
Vortrag des liturgischen Gesanges 354 ff.
Vos, Jos. 10.

W

Walter Odington 373, 427.
Walther, Joh. Lud. 4.
Werdschaket, armenisches Zeichen 30.
Wiederholungen in den Melismen 460 ff., 473 ff.
Wilhelm von Hirschau 84.

Z

Zarg, armenische Neume 74, 120.
Zierfiguren oder -noten 122 ff., 292, 333.
Zisterzienserchoral 328, 388, 449 ff.
Zoigket, armenische Neume 79.
Zürich, Cod. C. 58/275 369.
Zusammengesetzte Neumen 120 ff.

Berichtigungen.

S. 252 erste Zeile soll es statt »über« heißen: »unter«.
S. 355 vorletzte Zeile des Kleindruckes soll es statt »subpositio« heißen: »subposito«.
S. 361 Zeile 5 soll es statt »wenn« heißen: »bis« und Zeile 16 statt »in der Matutin«: »im Lobgesang des Morgens«. Zeile 25 statt »die Matutin«: »die Laudes«.
S. 382 Zeile 26 soll hinter »schon« hinzugefügt werden: »aus seiner Eigenschaft als prosodisches Kürzezeichen, sowie«. Zeile 26 soll hinter »ursprünglich« hinzugefügt werden: »in St. Gallen«.
S. 398 Zeile 8 soll hinzugefügt werden: »in St. Gallen«.
S. 415 Zeile 5 bitte ich das Wort »französischen« zu streichen.
S. 433 Anm. erste Zeile soll es heißen: »Stil in der Musik«.

WELLESLEY COLLEGE LIBRARY
3 5002 03072 3584

ML 3082 .W122 2

Wagner, Peter, 1865-1931.

Einf uhrung in die
gregorianischen Melodien

MUSIC LIBRARY

ML 3082 .W122 2
Wagner, Peter, 1865-1931.
Einf uhrung in die
gregorianischen Melodien

G.E.STECHERT&Co.
(ALFRED HAFNER)
NEW YORK